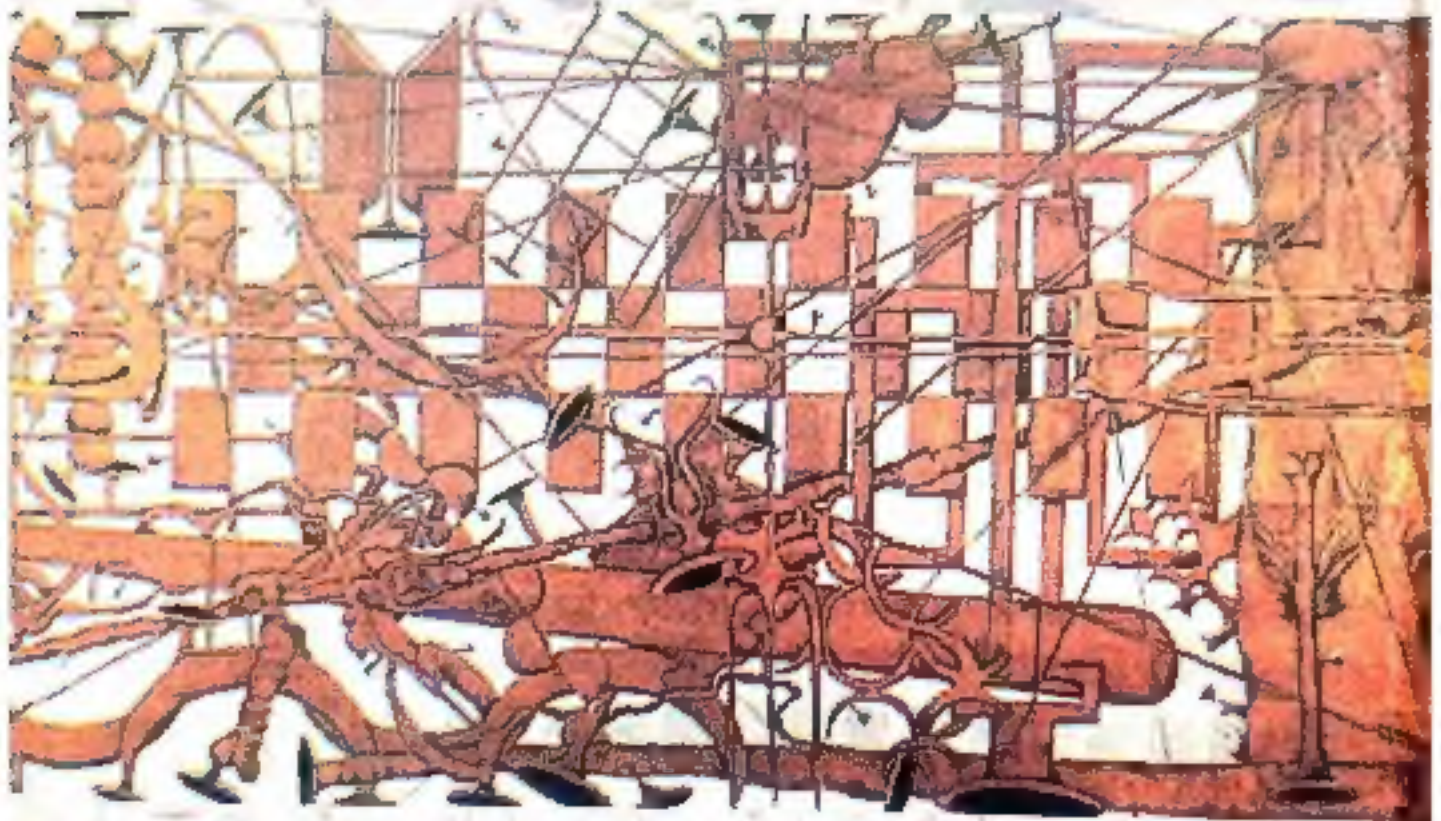


# لسانی تشکیلات اور قدیم نجر



2/1/2020



افتخار جالب



# ساقی آرٹسٹس

PDF BOOK COMPANY

مدد، مشاورت، تجاویز اور شکایات:



Muhammad Husnain Siyalvi

0305-6406067

Sidrah Tahir

0334-0120123

Muhammad Saqib Riyaz

0344-7227224

# لسانی تشکیلات

اور

قدیم بنجر

0305 6406067

افتخار جالب



فرہنگ

جملہ حقوق بہ حق مصنف محفوظ ہیں۔



12994

اشاعت اول: 2001ء

طالع: القادر پریس، کراچی

اہتمام: فرہنگ، 115-116، جنناداس کالونی، میرپور خاص 69000

راجیلے کے لیے: اے۔ 87/این، نارتھ ناظم آباد، کراچی 74700

قیمت: 180 روپے

تقسیم کار

اکادمی بازیافت

اردو سینٹر، پہلی منزل، کمرانمبر 4، اردو بازار، کراچی

فون نمبر: 2634330



پبلشرز

18۔ مزنگ روڈ، لاہور

فون: 7249218، 7237430







## قدیم بنجر

111

لاشعر

165

قدیم بنجر

209

معنی کا خیر از تشتم و کا صلہ والہ

210

چچ ادھر ری عتوبت چینی

211

چوہتا پانی، پانی پانی

213

وہر کے میخی شیتی تر کا پردہ

215

وصلی نفی کے قرب و جوار میں

217

ایک پھلنا پس

219

زیست کا گھوڑا المیہ

221

باطن کی وحشت

223

خالص مجرہ

میں ڈیکھتا ہوں جانچتا ہوں  
سمجھتا ہوں جانچتا ہوں وی توں  
کے لیے

*Woman alone ... has never ceased to hear  
what-comes-before-language reverberating.*

(Helen Cixous)

Whoever has not chocked on a word  
and I say unto you,  
whoever knows merely how to help himself,  
and with words—

There is no helping him.  
Not in the short run  
and not in the long one.

To make a single sentence tenable,  
to endure it in the ding-dong of words

No one writes the sentence  
who doesn't under-write.

(Ingleorg Bachman)

پڙاڏو سو سڏ، وڙ وائي جو جي ٺهين،  
هئا آهين ڪڏ، ٻڌن هر به ٿيا

شاهه لطيف

زجس خاتون

ڪے لیے

What was necessary was undoubtedly a *desire* for language... a passion for ventures with meaning and its materials, ranging from colors to sounds, beginning with phonemes, syllables, words, in order to carry a theoretical experience to that point where apparent abstraction is revealed as the apex of archaic, oneiric, nocturnal, or corporeal concreteness, to that point where meaning has not yet appeared (the child), no longer is (the insane person), or else functions as a restructuring (writing, art).

It was perhaps also necessary to be a woman to attempt to take up that exorbitant wager of carrying the rational project to the outer borders of the SIGNIFYING VENTURE OF MEN... *The history of the Chinese communism is at one with a history of women's liberation...* The arrival of a child is the first and the only opportunity a woman has to experience the OTHER in its radical separation from herself, that is, an object of love.

(Julia Kristeva)



میلدا خوشیاں دا اسباب وی تُوں  
 میلے سولان دا سامان وی تُوں  
 زرجس خاتون  
 کے لیے  
 خوابِ تلام فری

I done me best when I was let. Thinking always if I go  
 all goes. A hundred cares, a tithe of troubles and is there one  
 who understands me? One in a thousand of years of the  
 nights? All me life I have been lived among them but now they  
 are becoming lothed to me. And I am lothing their warm  
 tricks. And lothing their mean cosy turns. And all the greedy  
 gushes out through their small souls. And all the lazy  
 leaksdown over their brash bodies. How small it's all! And me  
 letting on to meself always. And jilting on all the time. I  
 thought you were all glittering with the noblest of carriage.  
 You're only a bumpkin. I thought you the great in all things, in  
 guilt and in glory. You're but a puny. Home! My people were  
 not their sort of beyond there so far as I can. For all the bold  
 and bad and bleary they are blamed, the seahags. No! Nor for  
 all our wild dances in all their wild din. I can seen meself  
 among them allaniuvia pulchrabelled. How she was handsome,  
 the wild Amazia, when she would seize to my other breast!  
 And what is she weird, haughty Niluna, that she will snatch  
 from my pwnest hair! For 'tis they are the stormies. Ho hang!  
 Hang ho! And the clash of our cries till we spring to be free.  
 Auravoles, they says, never heed of your name! But I'm  
 loothing them that's here and all I loth. Loonely in me  
 loneness. For all their faults. I am passing out. O bitter ending!  
 I'll slip away before they're up. They'll never see. Nor know.



# لسانی تشکیلات



## ہمارے گلوبلائزڈ پچھواڑے میں بوگن ویلیا کی پھولوں بھری بیلین

1976ء میں لاہور بدر ہو کر جب کراچی پہنچا تو نہیں، میرا گھر، میری کتابیں، میری دوستیاں دشمنیاں، میرے ادبی مجاہد لے، میرے بیدی بچے، یہاں تک کہ میرے دوست اور کارکن عزیز الحق تک پیچھے رہ گئے۔ میں عبدالقادر بیدل کی مثنوی ”محیط اعظم“ کے ابتدائے کے اٹھارہ بیس شعر لکھ کر ساتھ لیتا آیا۔ میرا خیال تھا کہ اگر عبدالقادر بیدل نے میانینگونج میں اس عہدی سے شعر نہ لکھے ہوتے تو علامہ اقبال کا وہ اُسوب جو ”مسجد قرطبہ“ میں بھٹکتا ہے، اُردو میں کبھی معرض وجود میں نہ آتا۔ یہی وہ لسانی شیوہ ہے جو ایر راپاؤنڈ کے کیغوز میں جلوہ فگن ہے۔ اے کاش، ان م راشد بھی عبدالقادر بیدل سے اکساب فیض کرتے، اے بسا آرزو کہ خاک شدہ اب تو معاملہ یوں ہے کہ، شمع کہ بعد ر جگ باد آید، بر کلمہ خود باید زد۔ ایک بے سروسامانی کے عالم میں پھر سے زندگی کرنا شروع کی۔ بیدی بچے بھی آگئے، کرائے کا مکان بھی مل گیا۔ پچھواڑے میں سو مرتب فٹ کا ایک محن تھا جس میں دو بیڑا مروا کے، ایک درخت آم کا اور چند پھل دار نہال چپتے کے خے، نیم مُردہ سی گھاس بھی تھی۔ محن سے ملحقہ برآمدہ بوگن ویلیا کے پھولوں سے ڈھکا رہتا تھا۔ پانی چھڑکنے کے بعد شام جب ذرا خشک ہو جاتی تو ہم اپنے چھوٹے چھوٹے پنچوں کے ساتھ اس گوشہ بہشت میں آ بیٹھتے۔ آسمان کے کناروں سے چوری چھپے آتے وئی ہوا پنچوں کے باؤں کو چھوتی، چہروں کو تھپتھپاتی، تو غنودگی اُن کی آنکھوں میں تیرنے لگتی۔ فولڈنگ

ہر پائی کھل جاتی اور وہ باری باری لپٹتے چلے جاتے۔ کمرے میں جانے سے دھشت ہوئی تھی۔ اس لیے رات دیر تک ہم وہیں ٹھہرے رہتے۔ ہمارے پاس سبز فارمیکا ٹاپ والی ایک سینٹرل ٹیبل تھی جو سارا دن تو ڈر تنگ روم میں رہتی، رات کو پچھواڑے میں آتی جاتی۔ اسی پر ہم چائے پیتے، کھانا کھاتے۔ وہیں کبھی انورسن رائے اور عذر عمناس اور انور شاہ سے ملاقات ہوتی، کبھی عبداللہ علیم اور ذکاۃ الزحماں آ جاتے۔ چند ایک بار فضل احمد سید بھی آئے، ہم بھی اُن کی طرف گارڈن کے علاقے میں گئے۔ کبھی کبھی حضرت جواہر اور دفرایا کرتے تھے۔ زاہدہ حنا، سرہ شگفتہ اور طاہرہ عنباس بھی بھوے بھٹکے آ نکلا کرتے تھیں۔ حضرت جرن ایلیا تول کو یوں بھائے کہ ہم نے اُن کی ایک لوح ”ڈرام ڈراموں“ پر فہ ہو کر چند سطریں بھی یہیں لکھیں۔ وہ! سبز فارمیکا ٹاپ والی سینٹرل ٹیبل نے اُس جھوٹے سے بہشت کے ٹکڑے کو کیا رونق بخش رکھی تھی۔ رات کافی گزر جاتی تو ہم سونے کے لیے اپنے کمرے میں چلے جاتے۔ صبح بچے اسکول چلے جاتے اور ہم دن بھر بیورو کریٹک اور ٹیکو کریٹک شعور کے پیسروں کو جھیلنے۔ شام کو روزانہ پورا گھراٹا سبز فارمیکا ٹاپ والی سینٹرل ٹیبل کے گرد آ بیٹھتا۔ کبھی کبھار کوئی لکھ، افسانہ، مضمون یا کتاب مل جاتی تو میری عید ہو جاتی، اور نہ ہمارا معمولی رچھوٹا ٹیبل ایک ایک ساری سے تادیر چلتا رہتا۔

بچھے بچتیں برس سے، کچھ یوں ہی اتناں و خیراں گردشِ ردِ بچہ جن سے درآدینے تاریخ کے سبز رفتار اوش رُبا زیرِ دم سے گزرتے ہوئے ہم ایک اسٹیپ ڈھلوان پر آ گئے ہیں۔ اجتماعیت کی تحریکیں دم توڑ چکی ہیں۔ انسانوں کی انتہائی غائب کثرت کا پادوٹی لائن سے نیچے ہی نیچے چلے جانا کو یا ملنے رہے۔ گوئے انشٹیٹیوٹ کراچی کے ڈائریکٹر ڈاکٹر پیٹر ہوٹلے نے ایک بار مجھ سے پوچھا تھا، ”امریکی گلوبلائزیشن کا مقابلہ کیسے ہوگا؟ ڈاکٹر کی قیمت اتنی زیادہ کیوں ہے؟“ میں کہتا ہوں کہ ڈاکٹر کی قیمت اور استحکام امریکیوں کے ہاتھ ہی میں نہیں، ورنہ وہ اس کا انکھینچ رہت اس سطح پر مستحکم کریں کہ ان کی شیاخت بین الاقوامی مقابلی کے باوجود کم قیمت پر بیکیں۔ نہ امریکی اکانومی ریسیشن سے بچ سکتی ہے، نہ دنیا زیادہ دیر تک یونی پولر رہ سکتی ہے۔ یہ دنیا بائی پولر یا ٹرائی پولر ہو اسی چاہتی ہے۔ پھر ہم





جی دیر نے نئی شاعری کی سٹیلکس کو ہدف تنقید بنایا اور ان کے ذریعے شیر محمد اختر کی ادبیت میں شائع ہونے والا ”قتیل“ بھی اس پیرہ میں شامل ہو گیا۔ انور سدید کی بے محل زوورہ کی بدولت سرگودھا اسکول کی اسکیٹڈ لائزیشن نے بہت شہرت پائی۔ ”اوروزہاں“ سرگودھا نے عصمت علیگ کی قیادت میں نئے شاعروں کے ڈرائیو لائن کی بدولت تشریح کے لیے چھوٹے چھوٹے مضامین اور پیروڈیوں کے ڈھیر لگا دیے۔ عصمت کروڑیہ علیگی سانپ نے بڑی مشکلات پیدا کیں۔ انیس ناگی کو تو ایک کتاب بھر سے لکھنا پڑ گئی۔ اگر ممکن ہوتا تو میں ان پیروڈیوں میں سے ایک آدھ اس کتاب کے فلیپ پر ضرور چھپوا دیتا۔

اس میدان کا رزار میں شمس الرحمن فاروقی نے اپنی انتھالوجی ”نئے نام“ اور رسالے ”شب خون“ کے ذریعے مبارزت طلبی کی۔ جیلانی کامران کی کتاب ”نئی نظم کے تقاضے“، افتخار جالب کا ”انسانی تشکیلات“ کا سلسلہ مضامین، انیس ناگی کی دو کتابیں ”شعری سانیات“ اور ”نیا شعری فن“، سید سجاد کی مرتبہ انتھالوجی ”نئی نظمیں“، افتخار جالب کے مرتب کردہ مضامین کا مجموعہ ”نئی شاعری“، سلیم احمد، اختر احسن، عارف امان، عزیز الحق، فہیم جوری، سعادت سعید، تقسم کاشمیری، سمیل احمد خاں آزاد کوثری اور امجد اسام امجد کے مضامین اور کتابیں اسی دور کی جدلیاتی صورت حال سے جہت لیتی ہیں۔ ابھی نئی شاعری کی کنسائیڈریشن ہو ہی رہی تھی کہ قمر جمیل نے کراچی سے ”نثری نظم“ کا دھاوا بولا مفت دورہ ”نصرت“ لاہور نے اس تحریک پر ایک خصوصی نمبر شائع کیا اور اس میں کراچی گروپ کے ساتھ ساتھ ملک بھر کے نثری نظم لکھنے والوں کو ایسی پذیرائی دی کہ یہ ایک جان دار تحریک بن گئی، جس کا ہر اول دستہ تو احمد ہمیش، قمر جمیل، محمد سیم الزلمین اور عتیق اطہری پر مشتمل تھا، لیکن آخر کو اس میں راشد بھی شامل ہو کر لند چاہے اور ہم ہیں کہ 1976ء سے کراچی ہی میں ہیں۔ ہر میگاسٹی جغرافیائی طور پر جہاں بھی ہو، وہیں ہوتا ہے لیکن اس کے تہذیبی اور ہائی فنیشنل آفاق ایک آئیڈیالوجیکل مانکھا لوجم سے مربوط ہونے کے ساتھ ساتھ گلوبلائزڈ بھی ہوتے ہیں۔

## لسانی تشکیلات

اس کاباپ یوڈی کلون میں ڈھاب جہاں اس کاپوٹن  
اس کی لیدی مینو گراف کا سو سہلانا تھا۔ (منٹو)

لسانی تشکیلات اس کی طور پر شعر و ادب کی نیابت کرتی ہیں۔ مواد کو اس ہیئت میں دیکھنا رائج الوقت الحاقی محکموں سے حجات ہی نہیں دلاتا، بلکہ اس جوہر خاص کو بلا شرکت غیرے محیز کرتا ہے جس کی منور شکل و صورت کی پہچان از خود ایک مسلک کی حیثیت رکھتی ہے۔ مرید براں لسانی تشکیلات زبان کے تمام ذریعے سے فرد افراد آفریاد آفریاد کر کے انھیں آج کل کے سطحی اور اکھرے لسانی تار و پود میں ضم کرنے کی ضرورت کا وسید بھی ہیں۔ لسانی تشکیلات کے یہ دونوں وظیفے ذہنی و جذباتی فاقی کی ہم آہنگی پیدا کرنے کے ساتھ ساتھ نئی دریافتوں کے سلسلے میں مخصوص ژرف بینی کی تخصیص میں مدد و معاون ثابت ہوتے ہیں، ہو بھی رہے ہیں۔ اب تک کی نظریہ سازی اس امر پر مرکوز رہی ہے کہ وہ ادب پارے جن میں نئے اور عظیم موضوعات موجود ہوں بہت سے مسائل سے بری اندازہ ہوتے ہیں۔ اسی نظریے کے زیر سایہ نئے اور عظیم موضوعات کی تلاش و پیش کش بغایت اہم رہی ہے۔ اس روش نے لسانی تشکیلات کے ہر دو وظائف کو درخور اعتناء نہ سمجھتے ہوئے موضوع اور صیغہ اظہار کے علیحدہ علیحدہ فاصص قائم کیے۔ موضوع کے حالی نئے در عظیم کو ہر انحراف کا جوار قر رویتے تو صیغہ اظہار کی اہمیت جتلانے و لے بنی مانی زبان کے

مسلسل استعمال کے لیے مطلب اعلان رہے۔ کبھی کبھی تو یوں معلوم ہوتا کہ دونوں ہی ٹیک ہیں کہ کسی فریق کے پاس کوئی قاطع دلیل دکھائی نہ دیتی تھی۔ یہ سلسلہ کچھ اسی طرح سچ بھی موجود ہے۔ نئے پرانے کے جھگڑے، زبان و بیان کے اختلافات اور تہذیب و ثقافت کی تائید و رد کے سوالات پچھلے تصادم کی توسیع سے پیدا ہوتے ہیں۔ سیدھی بات اتنی ہے کہ فریقین شدید اختلافات کے باوجود چونکہ کسی نہ کسی طور پر موضوع اور صیغہ اظہار کے فاصص کی علیحدگی پر متفق تھے، اس لیے کوئی دلیل قاطع ثابت نہ ہوتی تھی۔ نئے اور عظیم کی جھگڑا نے بنی بنائی زبان کا ڈھانچا توڑ دیا ہے۔ وہ لوگ جو بنی بنائی زبان کی بقا کے لیے جدوجہد کر رہے تھے، اب اپنے مقام سے ہٹ گئے ہیں۔ غزل اور دیگر اصناف سخن زبان کی توڑ پھوڑ میں ان دنوں پورے زور سے شریک ہیں کہیں کہیں کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو اس نقصان کو ناقابل تلافی شمار کرتے ہیں۔ وہ بنی بنائی زبان کو ہر طور پر برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔ حالات اتنے خندہ دل ہیں کہ ان کی مساعی کے بار پائے کی کوئی امید نہیں۔ وہ جو تھا اور نہیں رہا، اور آئندہ کبھی سوٹ کر نہیں آئے گا، اس کے بے شاہراہیں آراستہ کرنے والے اپنی محبت اور لگن کا اجر نہیں پائیں گے، پر یادگار رہیں گے۔ وہ جوئے اور عظیم کی خوش آمدید کے لیے اپنے جذبول، ارادوں و روافوں سے کھیتے رہے، جیت کا نشان لے کر بڑھتے رہے اور اچانک کھیت رہے، ہمیں سوگوار کر گئے۔ یوں تو بظاہر وہ ایک دوسرے سے ٹرتے تھے، پہ نہیں لڑتے تھے کہ تقسیم ان کے اندر راسخ تھی۔ وہ اپنے اپنے ٹکڑوں میں رہتے، آنے سے سامنے بھی آتے، لیکن ہنٹے والے مقدس خط ان کے پیچ حائل رہتا اور فیصلہ کن مٹھ بھیڑ نہ ہو پائی۔ سبائی تفکیرات کی جامعیت اس ناقص گروہ بندی کی مذہب کیفیت کا قلع قمع کرنے ہوئے طرفین کے دلائل کو مانتی ہے اور پچھلے قضیے یوں چکانے ہے کہ ولانے اور عظیم کی بدولت زبان کو جو شدید نقصان ہوا ہے اسے تسلیم کرتی ہے اور ثانیا بنی بنائی زبان کا اصل صوب جس قدامت، تنگ داسی اور اجنبیت کا ضامن ہے اسے تازہ نیازہ اور نو بہ نو کے حق میں ہم قائل گردانتی ہے۔ بنی بنائی زبان کا تصور حقیقی موضوعات سے علیحدگی میں ممکن نہیں۔ چنانچہ جہاں کہیں بھی نئے اور عظیم موضوعات رونما ہوں گے بنی بنائی زبان



کونا قابلِ تلافی نقصان پہنچنا ناگزیر ہے کہ نئے پن کی بدولت اور عظمت کی وجہ سے محققین اور معمولی کا درجہ غیر متعین اور غیر معمولی ہو جائے گا۔ نئی بنائی زبان کو عینِ ثن پر قرار رکھتے ہوئے نئے اور عظیم موضوعات کے لیے استعمال کرنا بلا کثرت کے پہلن سے زندگی کے جنسی توقع رکھنے کے مترادف ہے۔ نئے اور عظیم موضوعات کو نئی بنائی زبان سے ملنے کا انتخاب برتنا چاہیے تھا، مگر ایسا نہیں ہوا۔ صحیفہ استعمال، گرامر، بحور، منافع وغیرہ کے معیار است جو نئی بنائی زبان سے مستبعد تھے نئے اور عظیم موضوعات کی جانچ پرکھ میں استعمال اور مہم طریقے سے قبول ہوتے رہے۔ نئی بنائی زبان کو اپنے متعین موضوعات سے انحراف نہیں کرنا چاہئے تھا؛ یہ بھی ہو کے رہا۔ ان ادنیٰ مفاہمتوں اور مخاصموں سے کوئی نتیجہ خیز نہ نہیں ہوا۔ بحرانِ اہستہ ضرور پیدا ہوا ہے۔ لسانی تشکیلات بحران کو پیدا کرے والے موضوع اور صیغہ اظہار کی دونوں تقسیم کو رد کرتی ہیں کہ لسانی تشکیلات نہ موضوع ہیں، نہ صیغہ اظہار، بل کہ ان پر حاوی اور ان سے ماورا وہ کلی صداقت ہیں جس کے جیسے بحرے نہیں کیے جاسکتے۔

لسانی تشکیلات لفاظ کو اشیا کی نمائندگی کی بجائے بطور اشیا مرکب ترکیب کے مشہور میں جگہ دیتی ہیں۔ الفاظ اگر اشیا کی محض نمائندگی کریں تو اشیا کے حسن و قبح سے انوثِ حقیق کے باعث غلط اور صحیح، مناسب اور نامناسب، قرین قیاس اور ذرا زکار، جائز اور ناجائز وغیرہ ایسے صفاتی اجزائے ہیں کہ تشخص قدر سے مملو ہوتے ہیں، غیر محقق مباحث کے دروازے کھول دیتے ہیں، شہید، کہ شعر و ادب کا طرۂ امتیاز ہے، اثر و نفوذ کی بنیاد ہوتے ہوئے بھی ثانوی درجہ اختیار کر سکتی ہے۔ الفاظ کو بطور اشیا استعمال میں آیا جائے تو تجسیم و تخصیص کے خصائص اچاگر ہوتے ہیں اور بے رنگ عمویت سے جان بچ جاتی ہے۔ الفاظ بطور اشیا شعر و ادب سے باہر کوئی وجوہ نہیں رکھتے۔ الفاظ کو بطور اشیا وجود اپنے میں تخلیقی فن کاروں کو پورا پورا اختیار ہے۔ تخلیقی فن کاروں کو بھی تک ان قسم پاصوفوں سے نجات حاصل نہیں ہوئی جو الفاظ کو اشیا کی محض نمائندگی کرنے والے نشانات تک محدود کرنے سے پیدا ہوتے ہیں لسانی تشکیلات کے حوالے سے الفاظ بطور اشیا جواگر

ہوتے ہیں، معافی، درد، ہست، ترتیب، قرب و بعد اور رشتے جو مقام پاتے ہیں وہ وسیع ترین دست گاہی کی روشن دلیل ہے کہ تخلیقی فن کار کے ارادے اور تخیل کی قید کے سوا کوئی قدغن نہیں؛ پھیلاؤ ہی پھیلاؤ ہے، سچ ہی سچ ہے، حد نہیں، انتہا نہیں۔ مروجی مباحثہ رخنہ اندازی اس وقت شروع ہوتی ہے جب الفاظ کو اشیا کی دنیا سے نکال کر محض نمائندگی یا کفران محض سپرد کر دیے جاتے ہیں۔

سعادت حسن منٹو نے اپنی کہانی ”پھندے“ میں کئی الفاظ کو اشیا کا درجہ دیا ہے۔ ”پھندے“ اس کہانی میں فن کارانہ دست رس کے طفیل انسانی حقیقت حاصل کرتے ہیں۔ ”جانے کتنے برس گزر چکے تھے۔ کوشی سے لمبھتہ بارگ کی جھاڑیوں سیکڑوں ہزاروں مرتبہ کتری بندی، کاٹی چھانٹی جا چکی تھیں۔ کئی ہلیوں اور کتیوں نے ان کے پیچھے بچے دیے تھے جن کا نام و نشان بھی نہ رہا تھا۔ اس کی اکثر بد عادت مرغیاں وہاں غمے دے دے دیا کرتے تھیں۔ جن کو ہر صبح ٹھا کر وہ اندر لے جاتی تھی۔ اسی بارغ میں کسی آدمی نے ان کی نو جوان لازمہ کو بڑی بے دردی سے قتل کر دیا تھا۔ اس کے گلے میں اس کا پھندوں والا سرخ ریشی ازار بند، جو اس نے دو روز پہلے پھیری داے سے آٹھ آنے میں خرید لیا تھا، پھنسا ہوا تھا۔ اس دور سے قاتل نے بچ دیے تھے کہ اس کی آنکھیں باہر نکل گئی تھیں۔ اس کو دیکھ کر اس کو اتنا ترسنا ہوا تھا کہ بے ہوش ہو گئی تھی اور شاید ابھی تک بے ہوش تھی۔ لیکن نہیں، ایسا کیوں کر ہو سکتا تھا۔ اس لیے کہ اس قاتل کے دیر بعد مرغیوں نے انڈے نہیں، ہلیوں سے بچے دیے تھے اور ایک شادی ہوئی تھی۔۔۔ کتیا تھی، جس کے گلے میں رال دوپٹا تھا، منقش جھملم جھملم کرتا۔ اس کی آنکھیں باہر نکلی ہوئی نہیں تھیں، اندر دھنسی ہوئی تھیں۔ بارغ میں بیٹھ بجاتا سرخ وردیوں والے سپاہی آئے تھے جو رنگ برنگی مشکیں بغاوت میں دہا کر منڈ سے ٹیپ ٹیپ آدیں لگاتے تھے۔ ان کی وردیوں کے ساتھ کئی پھندے لگے تھے۔ جنہیں اٹھا اٹھا کر لوگ اپنے اپنے ازار بندوں میں لگاتے جاتے تھے۔ پر جب صبح ہوئی تھی تو ان کا نام و نشان تک نہ تھا۔ سب کو زبردے دیا گیا تھا۔ لیکن کو جائے کیا سوچیں کم بہت نے جھاڑیوں کے پیچھے نہیں، اپنے بستر پر صرف ایک چھوٹا سا گول گوتھنالا پھنسا

تھا۔ اس کی ماں مر گئی۔ باپ بھی۔ دونوں کو بچے نے مارا۔ اس کا باپ معلوم نہیں کہاں تھا۔ وہ ہونا تو اس کی موت بھی ان دونوں کے ساتھ ہوتی۔ سرخ وردیوں والے سپاہی، بڑے بڑے پھندے لٹکائے، جانے کہاں غائب ہوئے کہ پھر نہ آئے۔ باغ میں جلتے گھومتے تھے جو سے گھورتے تھے۔ اس کو چھپڑوں کی بھری ہوئی ٹوکری بچھتے تھے حاکمات کہ ٹوکری میں مارنگیاں تھیں۔ ایک دن اس نے اپنی دو مارنگیاں نکال کے آئینے کے سامنے رکھ دیں۔ اس کے پیچھے ہو کے اس نے ان کو دیکھا مگر نظر نہ آئیں۔ اس نے سوچا، اس کی وجہ یہ ہے کہ چھوٹی ہیں۔ مگر وہ اس کے سوچتے سوچتے ہی بڑی ہو گئیں اور اس نے رستمیں کپڑے میں لپیٹ کر آتش دان پر رکھ دیں۔ اب کتے بھونکنے لگے۔ مارنگیاں فرش پر لڑھکنے لگیں۔ کوٹھی کے ہر فرش پر اچھلیں، ہر کمرے میں کودیں اور اچھلتی کودتی بڑے بڑے باغوں میں بھاگنے دوڑنے لگیں۔ ستنے ان سے کھیتے اور پس میں لڑتے جھگڑتے رہتے۔ ارار بند کے پھندے، بینڈ بچے والوں کی وردیوں کے پھندے اور گول گوتھنا لال پھندے، ہیکٹی مشابہت کے سبب اکٹھے ہیں۔ پھر پھندوں والے ارار بند سے نو جوان ملازمہ کا قتل، گول گوتھنا لال پھندے، سب سے ماں باپ کی موت اور صبح کو پھندوں والی وردیوں والے سپاہیوں کا نام و نشان نہ ہونا کہ انھیں زبردے دیا گیا تھا، اس کا گلت میں مرگ و فنا کا رنگ بھرتے ہیں قتل ہونے والی ملازمہ کی آنکھیں باہر نکل آئی تھیں، لیکن اس کے قتل کے بعد جس کتیا کی شادی ہوئی اس کے گلے میں جھمیل جھمیل کرتا لال مقیش دوپٹا تھا، پر اس کی آنکھیں اندر کودھنسی ہوئی تھیں۔ اس داہن نے جھڑیوں میں نہیں، بستر پر بچہ دیا جب کہ کم بخت مرغیاں جھڑیوں میں اٹھ سے دیتیں۔ دونوں میں کنایا، اشتراک چوری چھپے ہر کاری کا ہے۔ ہلیوں اور کتوں نے بھی کئی مرتبہ جھاڑیوں کے پیچھے بچے دیے۔ کتے اور بلیے اس سیاق و سباق میں مذکور نہیں ہوئے۔ وہ تو کھیلنے جھگڑنے کے شوقین ٹھہرے۔ کوٹھی اور ملحقہ باغ سماجی اور اخلاقی حساب کی تردید تکذیب کے طور پر ابھرنا ہے۔ جہاں ہلیوں کتوں کو بچے دینے اور چھوڑنے اور من مالی کرنے کا حق ہے۔ جہاں قتل ہوتا ہے، جہاں کتے بعد شرق آہیں میں لڑتے جھگڑتے ہیں۔ بلیے چھپڑوں کی ٹوکری کو



لپائی آنکھوں سے دیکھتے ہیں۔ قل جنسی جبر و اکراہ کے طور پر بھی ابھرتا ہے۔ لذت، اردے اور رضا و طہت کی شریا میں پسندوں والے ازار بند کے فکے میں کھتی اور لہو لہان ہیں؛ خود پرستی کے آئینے کے رو برد آ کر چھتی ہیں، ناقہ رما کی توجہیں اصولاتی ہیں، آغوش دیگران کے داہوتے ہی نمائش کے آتش دان کی رونق بنتی ہیں۔ تقاضے پھر بھی تقاضے ہی ہوتے ہیں۔ گرسنہ صو کے سنے بھوکے تو نارنگیاں فرش پر لڑکے لگیں؛ کوئی کے ہر فرش پر، ہر کمرے میں آخر گلی محلہ پھانگ گئیں اور بڑے بڑے باغوں میں بھگنے دوڑے لگیں۔ نارنگیاں، لذتیں اور اعتبارات ہاتھ میں ہاتھ پیے بڑھتے ہیں، اس کی ماں تھی، بد عادت مرغیوں کی طرح دور دراز باغوں میں جھاڑیوں کے پیچھے اٹھنے دیتی تھی۔ ان کو وہ خود اٹھ کے لاتی تھی نہ ڈرائیور۔ آلیٹ بناتی تھی جس کے داغ کپڑوں پر پڑ جاتے تھے۔ سوکھ جاتے تو ان کو باغ کی جھاڑیوں کے پیچھے پھینک دیتی تھی۔ ماں بنی کے مشاغل میں ممانکت سے اصل باپ باپ بھی تھا کہ کھل نام دہندہ بے نامی باپ تھا۔ اس دہن کے گوں گو تھنا لال پسندنا بچے کے باپ کا حوالہ دہن میں داتا ہے، جس کی پیدائش پر اس کے ماں باپ مر گئے اور وہ نہ مراجو اس لڑکی باپ تھا؛ بے نامی باپ تھا کہ اٹلی۔ سہلی کی شادی، بھائی کی شادی، بھائی کی بیٹی کئی او میز عمر ملازمہ سے، کہ اس کی ماں سے چھو سات برس چھوٹی ہے، جنسی بہتات، نند، بھانج اور سہلی، تینوں اچھی شکل و صورت کے آرٹسٹ سے جنسی آسودگی حاصل کرتی ہیں۔ اخلاقی روابط کی مروجہ روشنی نام کو نہیں کہ خس لگے کمرے میں داخل ہوتے ہی انھوں نے اپنے بلاؤز اتارے اور پکے کے نیچے کھڑی ہو گئیں۔ بکھا چلا رہا، دو دھوس میں ٹھنڈک پیدا ہوئی نہ گرمی۔ اس کی مٹی دوسرے کمرے میں تھی۔ ڈرائیور اس کے بدن سے موٹل آنکھ پونچھ رہا تھا۔ ڈیڑی ہوٹل میں تھا۔ جہاں اس کی لیڈی شیئر مگر افراس کے ماتھے پر یوڈی کلون مل رہی تھی۔ آخر اس کی بھی شادی ہو گئی اس کے عروسی لباس کا ڈیزائن نند بھانج سہلی کو بہ یک وقت جنسی آسودگی دینے والے آرٹسٹ نے تیار کیا تھا۔ اس نے اس کی ہزاروں سمنیں پیدا کر دی تھیں۔ عین سامنے سے دیکھو تو مختلف رنگوں کے ازار بندوں کا بنڈل معلوم ہوتی تھی۔ ڈرائیور ہٹ جاؤ تو پھوں کی ٹوکری تھی۔

ایک طرف ہو جاؤ تو کھڑکی پر چڑا ہوا پھلکاری کا پردہ۔ عقب میں چلے جاؤ تو کچلے ہوئے تربوزوں کا ڈھیر ذرا زاویہ بدل کر دیکھو تو ٹماٹو ساس سے بھرا ہو مرتبان۔ اوپر سے دیکھو تو یگانہ آرٹ۔ نیچے سے دیکھو تو میر جی کی مہم شاعری۔“

مچی اور ذرا نیورہ بھائی اور بیٹی کئی ملازمہ، ڈیڑی اور شیٹو گرافر کے متوازی رشتوں کے درمیان ماں باپ، بھائی، بہن کے ایک دوسرے کو کانٹے ہوئے خطوط عجیب طرح سے گنڈھ ہیں۔ پھندوں والے ازار بند سے قتل ہونے والی ملازمہ، گول گوتھنا لال پھندنا پتہ چنے والی دلہن وریہ لڑکی، جس کا گلا زور سے گھونٹا جاتا تو اس کی آنکھیں ذبح کیے ہوئے بکرے کے طرح نکل آتیں، آپس میں یوں غسک ہیں کہ ان کا تمثیلی استعاراتی حدود اور جہ کناروں گوشوں سے بندھ بندھ کر غیر مہینہ حقیقی باپ اور بے نامی باپ کے تفاوت سے پیدا ہونے والی تلاش و کشمکش اور خود کھلتی سسٹی ہے، اصل، کہ راہ نمائی، تخلیقی وصل اور قیام و استحکام کی ضمانت دے، لمحہ بھر کو کوئڈ کرتا رہی میں کھو جاتا ہے۔ نام نہاد مچی ڈیڑی بھائی کی بے انشائی، کہ شاید یہ رشتے بہ امر مجبوری ان کے اختیار کردہ ہیں، اس لڑکی سے مسلسل بھیٹ مٹی رہی ہے کہ صبح کو جب وہ اٹھتی تو اسے محسوس ہوتا کہ رات بھر اس کا جسم دھاڑیں مار مار کر روتا رہا ہے۔ اس کے وہ سب بچے، جو پیدا ہو سکتے تھے، ان قبروں میں، جو ان کے لیے بن سکتی تھیں، اس دودھ کے لیے، جو ان کا ہو سکتا تھا، بلک بلک کر رہے ہیں۔ مگر اس کے دودھ کہاں تھے۔ وہ تو جنگلی بچے پی چکے تھے۔ پھندوں کی شلیف میں ایک اضافہ یوں ہوتا ہے کہ جب اس کا بھائی اور بیٹی کئی ملازمہ حساب کر رہے تھے تو اس کی بھابی آن بچی اور اس نے دونوں کا حساب صاف کر دیا۔ ”صبح کرے میں سے جے ہوئے ہو کے دو بڑے بڑے پھند نے نکلے جو اس کی بھابی کے گلے میں لگا دیے گئے۔“

ماں اسپتال میں مرجاتی ہے، بھائی کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ ہاپ موجود ہے، زندہ ہے، مگر مائت نہیں۔ بیماری کے عالم میں اپنے وجود کو مکمل طور پر عریاں کرنے کے لیے وہ آئینے کے سامنے کھڑی اپنے بدن پر رنگ جاتی اور نیزھے پیچھے خطوط بناتی رہی۔ آدمی رات کے قریب اس نے تمام زیورات ایک ایک کر کے اپنے رنگوں سے لتھڑے جسم پر

سجائے اور آئینے میں ایک بار پھر غور سے دیکھا۔ ایک دم آہٹ ہوئی۔ اس نے پست کر دیکھا۔ ایک آدی چہرہ ہاتھ میں لیے منہ پر ٹھانا ہاتھ کھڑا تھا۔ جب وہ مزی تو اس آدی کے طلق سے چیخ بند ہوئی۔ چہرہ اس کے ہاتھ سے گر پڑا اور وہ بھاگ نکلا۔ وہ اس کے پیچھے بھی کی، چیختی، پکارتی: ”ٹھہرو۔ ٹھہرو۔ میں تم سے کچھ نہیں کہوں گی۔ ٹھہرو!“ اندھیرے سے اچانک ابھرنے والا مخمخ بلف اجنبی کہ وجود کی مکمل برہنگی کے عالم میں آیا تھا اور سے قہوں تھا، سوادِ عریانی میں ٹھہرنہ سکا کہ اس بے جانی کی خاص ترین حالت کی تاب نہ لے۔ وہ آنکھیں اس کی غیر مسخ حرمت کے آئینے میں بے ستر نہ ہو سکیں۔

یہ ایک خاندان کی ٹکست و ریخت کا بیان ہے جس کی ہر عورت نے مرد کا ہتر گمہ کیا اور ہر گھر میں بچے دیے۔ معاشرتی زندگی کا سب سے مضبوط عنصر خاندان ہی ہے۔ خاندان کا داخلی شیرازہ بکھرنے کا یہ معروضی محاکمہ شدہ یہ بیجان کو دبا کر نکھایا ہے۔ تاہم بیجان کا اظہار سرعت سے بدلتے واقعات سے ہو جاتا ہے۔ چور کے دیوار پھاند کر چلے جانے کے بعد وہ ویرانک ٹھہرتی رہی۔ پھر آئینے کے سامنے آئی: ”اس کے گلے میں از رہند تم لگو بہر تھا۔ جس کے بڑے بڑے پھندے تھے۔ یہ اس نے برش سے بنایا تھا۔ دفعتاً اس کو ایسا محسوس ہوا کہ یہ گلو بند ٹھگ ہونے لگا ہو۔ آہستہ آہستہ وہ اس کے گلے کے اندر دھستا جا رہا ہے۔ وہ خاموش کھڑی آئینے میں آنکھیں گاڑے رہی جو اسی رفتار سے باہر نکل رہی تھیں۔ تھوڑی دیر کے بعد اس کے چہرے کی تمام رگیں پھولنے لگیں۔“

یہ مقام اس کہانی کا مستقل مقام ہے۔ ابتدا سے لے کر آخر تک ہر مرحلے میں تمام تفصیلات اس مستقل مقام کو، کہ موت، آنکھوں کے باہر نکل آئے اور پھندوں کی گرفت پر مشتمل ہے، چھوٹے ہوئے ساتھ لے کر چلتی ہیں۔ یہ مستقل مقام پھندوں کی اس سمیٹ کا جزوِ یقینک ہے جس میں جنسی تلامذہ، وارگی و پریشانی، ساجی رکھ رکھاؤ کا انحطاط، ہندیائی حالت، بے اصل گردش، پناہ کی تلاش، معاشرت کی بیوی اکائی: خاندان کی ٹکست و ریخت، حقیقی اور بے نامی باپ کی حدوں پر حاوی حد ڈھونڈنا ایسے موحیف کندھے ہوئے ہیں۔ یہ تمام موحیف جمع ہو کر ایک بڑا موحیف نہیں بنتے، بلکہ اس

12994

میں جو بڑا موسیٰف موجود ہے، یہ اس کے شاخصانے ہیں۔ یہ بڑا موسیٰف کیا ہے؟ نہیں کہا جاسکتا کہ پرسپشن کے ایج کے باطن میں تحلیل کنسپشن مجز و تھلائی کنسپشن سے مختلف چیز ہے۔ پھند نے جو کنسپشن رکھتے ہیں وہ جز و لا تجزئی ہے کہ شے ہے، ہر حقیقی شے کا حقیقی نعم البدل وہ شے خود ہے کہ کوئی ایک شے کسی دوسری شے کا حقیقی نعم البدل نہیں۔

اشیا کی گرد و پیش میں پھیلی ہوئی دنیا کی اغاظ، بہ معنی نشان، کے حوالے سے شاخت، ترتیب اور تقویم سے قطع نظر ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، بطور شے وجود رکھتا ہے۔ انسانی مشاہدہ اس ایک شے کو، کہ گلاب کا پھول ہے، جو اس کی منتخب کی ہوئی غاصل سے صفات کا کلی دائرہ کھینچ کر دیگر اشیا سے تیز کرتا ہے۔ یہ ایک تیز شے، کہ گلاب کا پھول ہے، خوشبو، ذائقے، رنگ، لمس اور وزن کی تجزیہ شدہ خاصیتوں سے افادی اور غیر افادی تقاضوں کے تحت کام میں آتا ہے۔ گل دستہ، سہرا، ہار وغیرہ اس ایک شے کا، کہ گلاب کا پھول ہے، بطور شے استعمال ہے۔ اکیلا پھول، ایک دوسرے سے بندھے ہوئے پھول، اوپر نیچے پر دئے ہوئے پھول اس ایک شے کی، کہ گلاب کا پھول ہے، تخص ترتیب کے کر شے ہیں۔ وہ ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، من و عن اپنی شعیف سمیت موجود ہے، لیکن ترتیب کے اختلاف نے اسے گل دستے، سہرے اور ہار کے سلسلے میں یکہ و تنہا شعیف کے علاوہ ایک مختلف ترتیبی اجتماعی شعیف بھی دی ہے۔ وہ ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، جتنی جتنی ہو کر، اپنی شعیف کے ذرہ ذرہ ہونے کے بعد، جب شکر سے بطریق خاص مرعوب ہوتا ہے تو ایک نئی شے 'گل قند' کا حصول ہوتا ہے۔ وہ ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، اپنی تمام شعیف اور ترتیب، شکستہ شعیف اور ترتیب، اور ان عناصر کی قندیم و تاخیر سے وہ کچھ بنتا ہے اور بننے کا امکان رکھتا ہے جس میں شے بطور شے ذلیل و شریک ہو۔ وہ ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، اپنے سے بڑی کائی صحن چمن کی یاد دلاتا ہے؛ پر مدے، پودے، ہوا، شبنم، چاندنی اور دھوپ سے اس کی نسبتیں ابھرنے لگتی ہیں، شعیف کے رشتے رد گرد سے استوار ہونے لگتے ہیں۔ جب کسی کو گلاب کا پھول دیکھ کر اپنا محبوب نظر آنے لگتا ہے تو شعیف کا امین گلاب کا پھول اپنی شعیف کھو کر علامت بن جاتا ہے۔ نمائندہ نشان، اشارہ۔



کامل یا جزوا۔ جزوا: خوش بو کے حوالے سے، رنگ کی نسبت سے، لمس کی کیفیت سے۔ جزوا  
ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، اس کی شعیف کسی اور شے کی شعیف کی علامت بن جاتی  
ہے۔ پھر جب گلاب کا پھول کسی کے لیے محبوب کی عفت اور پاکیزگی کی شکل اختیار کرتا  
ہے تو گلاب کے پھول کی شعیف کسی اور شے کی غیر شعیف کی علامت ٹھہرتی ہے۔ وہ ایک  
شے، کہ گلاب کا پھول ہے، بہ اعتبار شعیف اور بہ لحاظ علامت انواع و اقسام کی رتھوں کا  
محمل ہوتا ہے۔ جب صبح دم ہوا کے زور سے دفعتاً دروازہ کھلتا ہے اور شاعر کہتا ہے کہ میری  
نیش پر گلاب کا پھول بتا ہے ☆، تو ہمیں شعیف و علامت کے equilibrium کی  
حالت ارزانی ہوتی ہے۔

گلاب کے پھول کی نسبت سے شعیف کے دائرے کچھ اسی طرح لفظ بطور شے  
کے گرد منتقل کیے جاسکتے ہیں۔ ایک کمی ضرور ہے کہ دیگر اشیا میں عمومی نسبتاً زیادہ حواس  
استعمال ہوتے ہیں جب کہ الفاظ بطور اشیا کے سلسلے میں سماعت و بصارت ہی سے کام لیا  
جاتا ہے۔ اس کی کی مدنی یوں ہوتی ہے کہ وہ الفاظ جو سماعت و بصارت کی بجائے دیگر  
حواس سے متعلق ہیں، شعیف کا درجہ اختیار کرتے ہی سماعت و بصارت کی زد میں آ جاتے  
ہیں۔ ایک فوقانی سطح پر سماعت و بصارت سے منسلک الفاظ لمس اور ذائقے کی کیفیات  
سمیٹ پیتے ہیں۔ ان معنوں میں الفاظ بطور اشیا کی پر سپشن دیگر اشیا کی طرح حواس خمسہ  
کی محتاج نہیں۔ دو ایک حواس وہی کچھ جمع کر دیتے ہیں جس کی تحصیل کے لیے بصورت دیگر  
بعض اوقات پانچ حواس درکار ہوتے ہیں۔ پر سپشن حیاتی مواد کی تحصیل اور ریکارڈنگ  
ہی نہیں، اس سے بہت ایک تجربی عمل بھی ہے۔ حیاتی مواد موصول اور ریکارڈ ہوتے  
ہوئے مجموعی مجر و شکلیں بھی وضع کرتا ہے۔ چنانچہ پر سپشن کے ساتھ ساتھ کنسپشن کا  
نمیدر بھی ہوتا رہتا ہے۔ وہ ایک شے، کہ گلاب کا پھول ہے، چوتھائی انچ نصف قطر کے  
قیف لاد ہانے سرخ رنگ کی ٹاپوں، بھنی بھی خوش بو، ملائم سطحوں اور کڑوے کیلے ذائقے  
کے ساتھ پر سپشن کے میدان سے ذہن میں منتقل ہوتا ہے۔ نصف انچ قطر کے رہانے کا  
☆ صبح ہونے کے زور سے دروازہ دفعتاً کھلا اور میری نیش پر پھول کھلا گلاب کا (عباس امیر)

ایک در گلاب کا پھول اس کے بعد جب ذہن میں منتقل ہوتا ہے تو پہلے ایچ میں قدرے ترمیم ہوتی ہے۔ رنگوں کی قطاریں، سرخ، عثابی، زردی مائل اور سفید، اس ایچ کو گھاتی بڑھاتی ہیں۔ تیز، سوسمسی، دھیمی، نازک خوش بویں مرتبہ ایچ میں کمی بیشی کرتی ہیں۔ یوں منفرد شے، کہ گلاب کا پھول ہے، نوع کی تشکیل کرتی ہے اور تجربہ اجوا ایچ بنتا ہے وہ کوئی ایک گلاب کا پھول نہیں، کئی گلاب کے پھولوں سے بنی ہوئی، ذاتوں کی ذات ہے۔ اس ایچ کی شعیف کسی ایک گلاب کے پھول کی شعیف نہیں، کئی گلاب کے پھولوں کی شعیف ہے۔ چونکہ نوع کا یہ ایچ کسی ایک گلاب کے پھول پر کئی طور پر منطبق نہیں ہوتا، بلکہ ڈھیر ڈھیر، پھیلا اور کھلا ہوتا ہے، اس لیے شعیف کا مکمل اثبات نہیں ہوتا، غیر منطبق شعیف عدمی ہو جاتی ہے۔ ایک گلاب کے پھول کی شعیف سے زائد علاقے نمائندگی چھوڑ کر از خود بونے لگتے ہیں۔ ایچ شعیف و علامت کی باہم درگیر پوئگی کا مظہر ہوتا ہے۔ تقسیم، اس کے برعکس، نوع سے شعیف کے اخراج کے بعد پیدا ہوتی ہے، ایچ میں کنسپشن اور پرسپشن محض ہوتے ہیں، تقیم میں نہیں۔ الفاظ کی بطور اشیا سمعی اور بصری پرسپشن، کہ اپنے اندر دیگر حواس کے خواص بھی رکھتی ہے، کنسپشن سے مواصلت کے باعث جس ایچ کی تعمیر کرتی ہے، اس کی شعیف، ترتیب، گرد و پیش سے رشتے، علامتی کیفیت اور غیر شعیف جس حقیقت پر صاد کرتے ہیں، لسانی تشکیلات کے ہر دو وظائف اس سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ لسانی تشکیلات کے جذبہ مستقیم کے ایک سرے پر الفاظ بطور نمائندہ اشیا ہیں۔ اور دوسرے سرے پر الفاظ بطور اشیا ہیں الفاظ بطور نمائندہ اشیا شاعری میں بالخصوص مہذبہ اشیا ہو کر پرسپشن کے میدان سے ذہن میں وارد ہوتے ہوئے جو لسانی ایچ بناتے ہیں اسے تحلیل محض پر مبنی عمومی کنسپشن سے ناپا نہیں جاسکتا کہ یہ لسانی ایچ شعیف اور علامت کی باہم درگیر پوئگی میں تخصیصی معنویت رکھتا ہے

چوں کہ تخصیصی معنویت کی سطح عمومی کنسپشن سے کلیتہً مختلف ہے اس لیے شعرو ادب میں نئے نئے مفردے بہت نکلتے ہیں۔ فکری مفروضوں کو لسانی تشکیلات میں حل کرنے سے شعیف و علامت کا ظہور ہوتا ہے۔ تحلیل کے اس عمل کو ابھرنا چاہیے ورنہ نہ تخلیق

ہوگی۔ وہ چیز جسے ہم شعر کا نام دیتے ہیں، پیدا نہ ہوگی۔ لسانی تشکیلات کے دروہست کو دیکھنے کے لیے احمد عظیم قاسمی کی شاعری کا مطالعہ سوزوں رہے گا۔

احمد عظیم قاسمی کی شاعری کا بنیادی مہتر استدلال ہے۔ چند مفروضے یکے بعد دیگرے بیان کرنے کے بعد ان سے نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے۔ جب تک نتیجہ اخذ نہ ہو، احمد عظیم قاسمی کی نظم مکمل نہیں ہوتی۔ ان معنوں میں احمد عظیم قاسمی کی ہر مکمل نظم مکمل استدلال ہے۔ ایسی نظموں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں فکری استدلال کے تمام خصائص پائے جاتے ہیں۔ جو کچھ احمد عظیم قاسمی نے فکری طور پر جانا ہے، اسے من و عن شعر میں بیان کر دیا ہے۔ اس روش سے، اس نواز کی تکرار سے بیش تر نظمیں پاٹ بن گئی ہیں۔ ان کی نظمیں مکمل استدلال ہیں، مکمل شعر نہیں۔ ہر نظم میں، جو استدلال کی توسیع سے آگے بڑھی ہے، کچھ نہ کچھ کی رہ جاتی ہے۔

یہی احمد عظیم قاسمی نے پچھلے دس بارہ سالوں میں کبھی پوری کرنے کی کوشش نہیں کی۔ شاید انھیں اپنی مفکرانہ حیثیت پر زیادہ اعتماد ہے۔ انھوں نے استدلال کو شعر کے تابع کرنا کبھی گوارا نہیں کیا۔ بہر حال، یہ ان کے انتخاب کا مسئلہ ہے۔ ہماری آپ کی پسندنا پسند کا نہیں۔ انھوں نے استدلال کے حق میں بالخصوص بار بار صاف کیا ہے۔ اس ضمن میں ان کے پچھلے دس بارہ برس کی نظمیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ ”آدی“ کو چھپے ہوئے نگ بھگ پندرا برس ہو گئے ہیں۔ اس نظم میں چند مفروضے بیان کرنے کے بعد یہ نتیجہ نکال گیا ہے کہ آدی خدا کی پرچھا جائے گا۔ اس امر کے لیے ایک شرط یہ ہے کہ آدی کو آدی کو سمجھنے لگے۔ جو ہی آدی کو آدی سمجھنے لگے گا خدا خود زمین پر اتر آئے گا۔ اس استدلال کو قائم کرنے کے لیے احمد عظیم قاسمی نے ستارے مفروضے قائم کیے ہیں۔ بنیادی مفروضہ آدی کی مجبوری ہے جسے ہمارے ٹائیس رو مختلف دیلوں سے کہتے آئے ہیں۔ آدی کی مجبوری کے اس مفروضے کی تائید شبنم، پھولوں اور ستاروں کے حوالے سے کروائی گئی ہے۔ پھر جب شاعر اپنے وجدان سے رجوع کرنے کے لیے احساس کے تاروں کو چھیڑتا ہے تو کوئی نغمہ پیدا نہیں ہوتا۔ انسان کی مجبوری کا مفروضہ ہی تائید حاصل کرتا ہے۔ آدمیت سے پوچھنے پر بھی انسان کی مجبوری

جان ہوتی ہے۔ انسان کی مجبوری کے مفروضے کو مختلف زاویوں سے محکم کرنے کے بعد احمد ایم قاسمی سوچا سمجھا، نپاٹا، منطقی اور فکری طور پر دریافت کیا ہوا مفروضہ میدان میں رہے ہیں کہ اگر آدمی آدمی کو سمجھنے لگے تو خدا خود زمین پر اتر آئے گا اور آدمی خدا کی پہچان جائے گا۔ یہ شاعر کا فکری استدلال ہے، نظم کے استدلال کا نتیجہ بھی یہی ہے۔ اب نظم دیکھیے شاعروں، راہبوں، صوفیوں نے کہا، اے نشیبوں کے کیر و خد اور رہے آدمی کا خدا تک پہنچنا غلط! آدمی کا تھوڑا بھی مجبور ہے میں نے پھولوں سے، ٹہنوں سے، ناروں سے پوچھا تو سب جھینپ کر مسکراتے لگے میں تو سمجھ تھا اغفای حق صرف "مخلوق دانش و درں" کا ہی دستور ہے میں نے احساس کے ان گنت تار چھیڑے مگر کوئی نغمہ نہ پیدا ہوا یعنی انہں کا وجدان بھی اس اونہی دھندلکے کی حدت سے مسحور ہے سڑکار جب آدمیت سے پوچھا تو یہ دیکھ کر دم بخود رہ گیا آدمی کا خدا تک پہنچنا غلط! آدمی سے بھی آدمی دور ہے

آدمی آدمی کو سمجھنے لگا تو خدا خود زمین پر اتر آئے گا  
آدمی کا خدا تک پہنچنا تو کیا آدمی تو خدائی پہ چھا جائے گا

اس نظم میں احمد ایم قاسمی نے اپنے فکری طور پر دریافت کیے ہوئے مفروضے کو زبان کی مجبوری کے مفروضے سے نکرانے کے بعد سن و عن بیان کر دیا ہے۔ اس نظم کی شانِ رول کوئی جذباتی اضطراب یا احساساتی تغیر نہیں، ایک فکری مفروضہ ہے جسے شاعر نے وزن اور ردیف قافیہ کے التزام کے ساتھ پیش کر دیا ہے۔ کیا وزن، اور ردیف قافیہ کسی فکری مفروضے کو شعر کی دنیا میں لے آتا ہے؟ آپ مجھ سے گفت کریں گے کہ اگر کسی یونانی پتلی سنے کولوں اور ردیف قافیہ میں بیان کر دیا جائے تو وہ شعر نہیں بنتا۔ میں نے ابھی تک اس نظم کو شاعری کے طور پر دیکھا ہے۔ اگر اس نظم میں چند سطر میں میں نے "احساس کے ان گنت تار چھیڑے مگر کوئی نغمہ نہ پیدا ہوا" کی نوعیت کی نہ ہوتیں تو مجھے بڑا افسوس ہوتا۔



یہاں لفظ 'نغمہ' کلام شیریں کے معنی میں استعمال نہیں ہوا، بل کہ اس لفظ کا مطلب الحمد للہ علم فانی کا پورا فکری مفروضہ ہے، جو اس نظم کی آخری دو سطروں میں ہے۔ اسی طرح 'میں نے پھولوں سے، شبنم سے، تاروں سے پوچھا تو سب جھینپ کر مسکراتے گئے' میں 'جھینپ کر مسکرانا' مجبوری کے مفروضے کے ہم معنی ہے۔ لغت کے مفہیم کی یہ توسیع اس فکری استدلال کو شعر کے زمرے سے نکلنے نہیں دیتی۔ اس فکری استدلال کو شعر کے زمرے میں رکھتے ہوئے بھی مجھے اس نظم کو اچھی شاعری کہنے کی جرأت نہیں۔ اس شاعری میں جہاں جہاں لغت کے مفہیم کی توسیع ہوئی ہے۔ وہ قابل قدر بھی لیکن سب کچھ نہیں۔ 'نغمہ' اور 'جھینپ کر مسکرانا' اگرچہ وسیع معنوں میں استعمال ہوئے ہیں پھر بھی ان میں ہلکے کی ہے۔ اگر ہم بغور دیکھیں تو 'نغمہ' اور 'جھینپ کر مسکرانا' کے توسیعی معانی محض اس نظم سے ہوتا وجود پاتے ہیں۔ نظم سے ہر شاعر ان کا وجود یہ معنی نہ دے سکے۔ لیکن نظم کے لفظ میں ان مفکروں کے توسیعی معانی محدود معانی کیسے ہوئے؟ میں اس اچھے میں آپ کا شریک ہوں۔ پھر بھی ذرا دیکھیے کہ 'نغمہ' کے معنی اس نظم میں "آدی آدی کو سمجھنے لگا تو خدا خود میں پر اتر آئے گا / آدی کا حد تک پہنچنا تو کیا آدی تو خدائی پہ چھاپے گا" کے ہیں۔ 'نغمہ' کے یہ معنی کسی قسباتی استعارے کے حوالے سے ہم تک نہیں پہنچتے، بل کہ شاعر نے منطقی طریقے سے 'نغمہ' کو نظم کی آخری دو سطروں سے equate کر دیا ہے۔ 'نغمہ' کے یہ توسیعی معانی ایک منطقی equation کے وسیع سے ہم تک پہنچے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ ہم ان معانی کے ساتھ 'نغمہ' کے لغت کے مفہوم کو منتهی کر سکتے ہیں۔ 'نغمہ' کے یہ معانی اپنے غالب بہاؤ میں منطقی اور استدلالی ہیں اور ان کی حیثیت نظم کے فکری استدلال کے حوالے سے بہت جکڑی ہوئی اور پابند ہے۔ نظم کا استدلال ان توسیعی معانی پر بہت شدت سے حاوی ہے اور 'نغمہ' کے احساساتی معنی، جو توسیع کے بعد پھیلنے چاہیے تھے، اسی طرح جکڑے ہوئے ہیں۔ 'نغمہ' اپنے معانی کی توسیع کے باوجود منطقی فکر کا ہی حصہ ہے۔ لفظ 'نغمہ' اپنے معانی کی توسیع کے باوجود نظم کے فکری استدلال کا پابند ہے۔ اسے پھانگتا نہیں۔ یہی حد بندی توسیعی معانی کو محدود کرتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کی شاعری میں ایچ یا استعارے کی بھاری استدلال جا بجا پھیلا نظر آتا ہے۔ ان معنوں میں احمد ندیم قاسمی کا اسلوب ہی استدلال ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی کی شاعری میں یہی پہلو بار بار ابھرتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ اتنی قابل اعتراض نہیں۔ اب تک جو شاعری لکھی گئی ہے، اگر اس کا تجزیہ کیا جائے تو فکری مفروضے دست یاب ہو سکتے ہیں۔ ان فکری مفروضوں کے حسن و قبح پر اسے زنی بھی کی جا سکتی ہے۔ بسا اوقات ایک شاعر کے فکری مفروضوں سے اختلاف رکھتے ہوئے بھی اس کی نظموں سے لطف اندوز ہوا جاسکتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا معاملہ ایسا نہیں۔ جہاں کہیں وہ اپنے بنیادی اسلوب کو چھوڑ کر استدلال سے کنارہ کش ہوتے ہیں، ان کی شاعری منطوق منتر کے قریب پہنچ جاتی ہے۔ ”تہذیب“ کا ایک کڑا دیکھیے۔

آج کی بات نہ کر آج تو جو کچھ ہے سو ہے  
میں تو یہ سوچتا ہوں، کل اسی ٹیلے کی بھول  
آن گشت فزنی خاروں میں پروئے ہوئے پھول  
جانے اس دشت کے کس گوشہ تنہائی میں  
کسی نیلے کی منوں ریت کے نیچے دب کر  
جب کوئی ماہ نہ پائے گی، تو چلائے گی  
”ہاے میں! ہاے برے پھول وہ پیلے پیلے!“

استدلال سے روکشی کی مثالیں خال خال ہی ملتی ہیں۔ وہ دھکے، جہاں استدلال سے روکشی کی گئی ہے، اور نظمیں، جو منطوق منتر کے قریب پہنچنے سے رہ گئی ہیں، اور بھی کم ہیں۔ انہیں دیکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ کاش احمد ندیم قاسمی کھرورے استدلال کو اپنا اسلوب نہ بناتے چند قطعات دیکھیے:

حد سے جب بڑھنے لگا تلخی حالات کا زہر  
دائے کو بڑی شیریں دنی یاد آئی  
جب بھی میں راہ سے ٹھکا، جرا پیکر چکا  
جب بھی رات آئی جری سیم تنی یاد آئی

اپنے شاعر کے لیے زمان میں  
رات فردوس اٹھا لاتی ہے  
دامن شب سے لپٹ کر اکٹرو  
تیری یادوں کی شبیم آتی ہے

کنج زماں میں پڑا سوچتا ہوں  
کتنا دل چسپ نظارہ ہوگا  
یہ سدخوں میں چمکتا ہو چاند  
تیرے آنگن میں بھی ٹکنا ہوگا

ان قطعوں کی خوش نو اور دل گدازی کی سطح فیض کی ایام اسیری کی حقیقت سے  
بہت مماثلت رکھتی ہے۔ 'جس'، 'سدا نہیں'، 'چاندنی'، 'تجہائی'، 'مجبوری'، 'یادیں' اور 'میدان' قید  
بند سے مصنف ہیں۔ اس سود کی موجودگی اور اشتراک غیر ارادی بھی ہو سکتا ہے کیوں کہ  
ایک جیسے حالات میں ایک ہی نقطہ نظر کے شاعر اپنے اپنے طور پر ایک ہی نوعیت کی  
حقیقت پیش کر سکتے ہیں۔ احمد مدیم قاسمی کا اپنا طور طریقہ استدلالی ہے۔ ان قطعوں سے  
استدلال کا غائب ہو جانا مواد کی یکسانی کو غیر ارادی نہیں رہنے دیتا۔ میرے لیے اس  
مماثلت کا ارادی یا غیر ارادی ہونا اتنی اچھنبے کی بات نہیں جتنا اس نوعیت کی محفوظ نظموں کی  
کمی ہے۔

تو ناکی اور خوں کی کمی نے احمد مدیم قاسمی کے کام کو بریقہ نازدہ، نقاہت کا مارا ہو  
شک، اور شکستہ رنگ مریض بنا دیا ہے۔ استدلال اور فکری مفروضے تو ہر شاعر کے کلام میں مل  
جاتے ہیں گے۔ احمد مدیم قاسمی نے استدلال کو بطور خاص اپنا لیا ہے۔ جہاں دیگر شعرا کے کلام  
میں استدلال زیر سطح کام کرتا ہے، کچھ اتنا کھٹکتا نہیں۔ چوں کہ احمد مدیم قاسمی استدلال کا  
استعمال جانتا کرتے ہیں، اور اپنی انفرادیت کو چمکاتے ہیں، اس لیے ان کی شاعری گھنا  
ہو جاتی ہے، لطف نہیں دیتی۔ تو ان معنوں میں احمد مدیم قاسمی کی شاعری کے عدم استحکام کی  
ایک وجہ استدلال کا بدیہ استعمال ہے۔ احمد مدیم قاسمی کی شاعری فلسفیانہ، استدلالی سے

پنی پڑی ہونے کے باوجود جس لطیف کو گرمانے کا کوئی سامان نہیں رکھتی۔ احمد ندیم قاسمی اور فیض کے بنیادی اعتقادات تقریباً ایک سے ہیں۔ یہ امر واقعہ ہے کہ مفروضوں کی یکسانی کے باوجود فیض کی حقیقتات ہماری جذباتی کیفیتوں اور احساساتی ضرورتوں کی حس طرح کفایت کرتی ہیں احمد ندیم قاسمی کا کھڑکھڑاتا بدلیک استدلال اس کی گرد کو نہیں پہنچتا۔ ایک ہی تحریک کے دونوں شاعروں کی ناشر کے بین فرق کی مہذبہ وجوہات ہیں۔ غلام سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی اپنے فکری مفروضوں کو من و عن بیان کر دیتے ہیں، فیض اپنے فکری مفروضوں کے زیر اثر پیدا ہونے والے رد عمل کو تخلیق میں شامل کرتے ہیں، محض فکری مفروضوں کو من و عن بیان نہیں کرتے۔ احمد ندیم قاسمی کے لیے فکری مفروضوں کے جزو نتائج ہی کافی ہوتے ہیں، فیض فکری مفروضوں سے نتائج تک پہنچنے کے لیے پورے *process* کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ فیض کی شاعری میں فکری استخراج اپنے تمام موضوعات عمل اور سلسلہ تائیس سے اس *process* کا احاطہ کرتا ہے جو رفتی پسند تحریک کا شعری استدلال ہے؛ احمد ندیم قاسمی کا اسلوب، مجرد استدلال کا پے در پے استدلال پر اس سے بالکل نا آشنا ہے۔

شاعر نہ استدلال، معنوی استخراج اور پراسس کا بھرپور استدلال دیکھنے کے لیے فیض کی نظم ”ملاقات“ موزوں رہے گی۔ اس نظم کے پہلے مصرع میں ”رات“ اور ”شجر“ کو ہم آہنگ کیا گیا ہے۔ ”رات“ اور ”شجر“ میں کوئی طبعی یا معنوی مناسبت نہیں۔ انھیں اکٹھا کرنے کے لیے درد کا صدیقی منطقہ شامل کیا گیا ہے۔ ”درد جو رات“ کی مانند تیرہ و تار ہے اور درخت کی طرح ہند رتخ بڑھتا، پھیلتا، پھوٹتا ہے۔ ”درد“ کے صدیقی منطقے میں تیرگی اور نشوونما متحد ہیں۔ ”درد“ اپنی تیرگی کے سبب ”رات“ سے اور اپنی بتدریج بڑھنے کی نامیاتی خاصیت کی بدولت ”شجر“ سے منسلک ہو جاتا ہے۔ ”رات“ اور ”شجر“ کی یک جہتی کے بعد ان دونوں عناصر کے موافق و مخالف ملازے نظم کی تعمیر میں آہستہ آہستہ شریک ہونے لگتے ہیں۔

یہ رات اُس درد کا شجر ہے



جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے  
عظیم تر ہے کہ اس کی شاخوں  
میں لاکھ مشعل بکف ستاروں  
کے کارواں گہر کے کھو گئے ہیں  
ہزار مہتاب، اس کے سائے  
میں اپنا سب نور، رو گئے ہیں  
یہ رات اُس درد کا شجر ہے  
جو مجھ سے، تجھ سے عظیم تر ہے  
مگر اسی رات کے شجر سے  
یہ چند پھول کے درد پتے  
گرے ہیں اور تیرے گیسوؤں میں  
الجھ کے گلزار ہو گئے ہیں  
اسی کی شبنم سے خامشی کے  
یہ چند قطرے تری جبین پر  
برس کے میرے پرو گئے ہیں

ان سطور میں رات کی مناسبت سے 'ستارے'، 'مہتاب' اور 'سائے' ایسے ہی  
تارے ابھرے ہیں۔ رات میں نیا ہونے والے ستاروں اور مہتابوں کے ساتھ 'نور'،  
'روشنی' اور 'مشعل' بطور تضاد ابھرے ہیں۔ رات کے دامن میں چاند ستاروں کے ساتھ 'نور'  
اور 'روشنی' بھی غائب ہوتی ہے۔ بطور تخیلف رات ہی کی بدولت چاند ستاروں کا ظہور ہوتا  
ہے۔ 'نور' اور 'ظلمت' مماثلت و مخالفت کے رشتوں میں بندھے ہوئے ہیں۔ چنانچہ  
تاریک رات کے ضمن میں مشعل بکف ستاروں اور ہزاروں مہتابوں کا یہ تذکرہ اپنے  
دلوں پہاڑیے ہوئے ہے۔ صرت ورفا کے ساتھ ساتھ طلوع اور روشنی۔ پھر رات کی  
شائیں صفہ شہر میں آتی ہیں۔ رات کی شاخوں کا صبح طبعی مناسبتوں کی بجائے وہ سنا

تفکیں ہے جس میں رات اور شجر ہم آہنگ کیے گئے ہیں۔ رات کی شاخیں ایک غیر اپیریکل تصور ہے۔ اس غیر اپیریکل تصور کی بنیاد لسانی تشکیل ہے۔ یہ لسانی تشکیل ہی کا کرشمہ ہے کہ ایک غیر اپیریکل تصور سے ہیئت کا درجہ حاصل کیا ہے؛ غیر مرئی محسوسات کی دنیا میں آگیا ہے۔ اسی طرح راکھوں ستارے، کہ جنہیں انسانی دنیا میں زرد اور متحرک کرنے کے لیے 'مشعل بکف' کی ترکیب لائی گئی ہے، بطور تنگ ناف ہزاروں مہتاب کی تعداد انہیں غیر طبیعی و راقابل مشاہدہ بناتی ہے، محض اس لیے اعتبارات کے ذیل میں آگئے ہیں کہ راکھوں کا نقش ہزاروں کے روپ کو حقیقت کی منزل میں لے آتا ہے۔ لسانی تشکیل سے ایک کی بجائے ہزاروں مہتاب مدار میں چھوڑ دیے ہیں۔ ن کا ربط وقتی اور استعاراتی ہے۔ مہتاب کی روشنی سے لکھوں کے زرد پتوں کی لسانی تفکیں ہوئی ہے۔ رنگوں کی مشابہت اور صورت کی مناسبت۔ مدور، مہتابی۔ کے ساتھ رات کے شجر کا مزید لسانی اشتقاق ہوتا ہے۔ زرد لمحے رات سے ظہور پا کر شجر کے پتوں سے پیوست ہوتے ہیں۔ چاندنی وقت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ رات جو ابتداء تاریک تھی اب زرد رنگ اختیار کر کے، وقت سے چولابدن کر، پتوں سے آملتی ہے۔ وقت کے لمحہ لمحہ بہاؤ اور شجر کی بدترتیب نمو میں بھی ایک مناسبت نفی ہے۔ یہ زرد پتے کسی کے گیسوؤں میں گرتے ہیں سیاہ گیسو سیاہ رات۔ رات اپنی ذات کی طرف رجوع کرتی ہے۔ رات کا زرد رنگ، تغیر و حیل کا فہم ابدل اپنے تاریک غیر متغیر وجود کے رو برو آ جاتا ہے۔ یہ پتے گیسوؤں میں گرتے ہیں، تاریکی میں غوطہ لگاتے ہیں، رات کے دامن سے نکلتے ہیں تو گلزار ہو جاتے ہیں۔ رات کی سیاہی زردی میں تبدیل ہو کر گلزار ہوتی ہے رات نسوانی بیکر کی صفات کو لیے ہوئے ہے۔ رات کے اختتام پر طلوع ہونے دلی صبح موتیوں سے بھرتی ہے، گل و لہ۔ شبنم سے تر ہوتے ہیں۔ درختوں، ٹہنیوں اور پتوں پر اوس کے قطرے چمکتے دیکھتے ہیں۔ یہ درخت، یہ پتے اور شاخیں لسانی تشکیلات کے وسیلے سے رات، روشنی، چاند اور اجالے سے پیوست ہیں۔ مختلف سیاق و سباق میں رات اور شجر کی ایک نئی پر لکھوں کی گلزار، زرد اور تاریک بارش شبنم کا لبادہ اوڑھتی ہے۔ دس چڑھتا ہے۔ حسین محبوب پر نور آفکس ہوتا ہے۔ دکھ اور طلوع کے

تھوڑی رات کا جسم لاکھ شبنم امید اور کرب کی مجتمع کیفیات کو علیحدہ علیحدہ کیے بغیر اکائی کی صورت میں پھوٹتا ہے۔ جس میں پستینا شبنم کی مناسبت سے ظلمت و نور کی انسانی تشکیلات بیٹے ہوئے ایک اور رنگ کو جنم دیتا ہے، جس کا حوالہ گلزار میں موجود ہے۔ شبنم کی لویہ ہے روشن، تابناک، رنگارو شفق آسا۔ گویا وہ لکڑی زرد جو چین محبوب پر کھیں رہا ہے تمام ہڈیوں اور غٹیوں کا امین ہوتے ہوئے بلبل سجکائی بھی ہے۔

بہت سے سے یہ رات لیکن  
اسی طہائی اور میں زوہا ہے  
وہ سحر خوں جو بری صدا ہے  
اسی کے سائے میں کوہِ گلاب ہے  
وہ موج زر جو بری نظر ہے

وہ غم جو اس وقت تیری پانہوں  
سے سگستاں میں سنگ رہا ہے  
(وہ غم، جو اس رات کا شمر ہے)  
کچھ نظر رہے جامے اپنی کہوں  
کی آج میں تو یہی شمر ہے  
ہر اک یہ شاخ کی کس سے  
جگر میں ٹوٹے ہیں تیر جتنے  
جگر سے نوچے ہیں اور ہر اک  
کا ہم نے تیشہ بنا لیا ہے

سحر خوں اور نور گز کی تراکیب رات کے مشعل بکف ستاروں کے حوالے سے  
ان تاثرات کی توسیع کرتی ہیں جن کا پہلے بند میں تذکرہ ہوا سیاہ رات کے زر۔ ساج  
مہتاب کی روشنی بلور، شبنم اور صبح کے ستاروں سے بتدریج وسعت اختیار کرتے ہیں۔ مزید انسانی

تشکیلات دربر و آتی ہیں اور روشنی کے بہاؤ کی مناسبت سے "نہر خوں" کا ذکر آتا ہے۔ بہاؤ کی خصوصیات مشترک نے "نہر خوں" کا جوار مہیا کیا ہے۔ "نہر خوں" گنگار، ہیرے اور شفق سے بوجہ رنگت بدست ہے۔ شبنم نے جو لہو سج دی تھی، اسی کے حراے سے شفق کی "آگ" دکھائی ہے؛ سرخ، گنگار! "نہر خوں" اس رنگ کی تائید کرتی ہے۔ "نہر خوں" اور "موج" نظریات بہاؤ کی جو واردات تھی ہے وہ ان تراکیب کو روشنی کی صفائی دنیا میں متحد کرتی ہے۔ چناں چہ "روشنی"، "نہر خوں" اور "موج" نظر ایک اکائی میں گندھ کر جن معانی کو ہناتی ہیں، است ان سے نا آشنا ہے۔ "نہر خوں" کے ساتھ "نور گر" کی مرکب صفت چسپی ہوئی ہے۔ اس دے دے پر امید لیکن ہیبت ناک منظر کے ساتھ غم کا سلگنا دیدنی ہے۔ گلستان کی ہوائیں آہیں، اُداسی، سلگنے کی کیفیات ایک تو تر سے ابھرتی ہیں، سلگنا، جتنا، ایک طرف، پنی معنوی حیثیت میں پھیلتی ہیں، دوسری طرف بوجہ رنگ و شکل امید کی تشکیل کرتی ہیں۔ شرر کی شکل اور ظہور شرر کی انجام اور امید کی صورتوں سے پوچھتی، آگ کی رنگت اور نہر خوں کی جزوی مماثلت، یہ ہی کاسرخی میں انتقال اور دور سے امید کی طرف کاسر گلستان کے دامن تک آ پہنچتا ہے۔ گلستان، اشجار کا اجتماع، شخصی کی بجائے اجتماعی ملازموں کا منبع ہے۔ یہ گلستان ہانہوں سے منسلک ہے۔ غم کی آگ ہانہوں کے گلستان میں، رگ دے میں، تمام ہستی میں سلگتی ہے، سرخ، خوں رنگ! رگوں میں دوڑتا پھرتا خون سیل آگ ہے۔ موج خوں، جو غم ہے، سلگتی دوڑتی پھرتی ہے۔ زندگی کا تمام عمل اس لہر و لہر سلگنے میں منہید ہے۔ آگ کے رشتے سے معنی پھیلتے ہیں۔ غم، سلگتا ہو غم، جب اور دیک جائے گا، تپ جائے گا تو مسل شرر ابھرائے گا۔ شجر کے حوالے سے ایک بات اور ہوئی ہے، ہر اک سیر شاخ کی کماں سے جو بخوا۔ گلستان ہانہوں سے، اور ہانہیں مشعل کلف ستاروں سے، اور ستارے روشنی اور مہتاب سے، اور مہتاب سلسلہ شب سے اور سلسلہ شب درد کے شجر سے متزلزل ہیں، آواز کا عنوان تحریر کیا ہے۔ — شاخیں اور حیر جو جگر کے پارازے ہیں، انھیں تیشہ ہٹایا ہے۔ تشدد کے علاقے حق بلی کے اشارے بن گئے ہیں۔ تیشے اور نہر کا ایک روایتی تعلق بہاؤ کی "نہر" سے ہے۔ "نہر" سے ہے۔ "نہر" صبح کا ستعارہ ہے۔ اسی تارے کی منقلب کیفیت "نہر خوں"



ہے۔ تیشے کا ذکر نورانی صبح کے ساتھ ہوئے غلوں اور آمد صبح کی حکایت بھی کہتا ہے:

الم نصیبوں، جگر نگاروں  
کی صبح الالاک پر نہیں ہے  
جہاں پر ہم تم کھڑے ہیں دونوں  
نحر کا روشن افق نہیں ہے  
یہیں پر غم کے شرار کھل کر  
شفق کا گلزار بن گئے ہیں  
یہیں یہ قاتل دکھوں کے تیشے  
قطار اندر قطار کروں  
کے آتشیں ہار بن گئے ہیں  
یہ غم جو اس رات نے دیا ہے  
یہ غم نحر کا یقین بنا ہے  
یقین جو غم سے کریم تر ہے  
نحر جو شب سے عظیم تر ہے

حکمرانری کا مرحلہ طے ہوتے ہی وہ صبح، جو پہلے در پردہ بیان ہو رہی تھی، اب وضاحت سے سامنے آگئی ہے۔ نحر کا روشن افق، جہاں پر ہم تم کھڑے ہیں، جگمگاٹھا ہے۔ روش افق کا پہلا حلازمہ شفق کا ہی ہے۔ شفق اس سے پہلے ٹھہرا ہوا تھا، ایسا روہرو کیا ہے۔ شفق کا گلزار اسی خیالی اور جذبے کی تجسیم ہے جو پہلے سانی تشکیلات میں بطور ہمارا تھرک رہا تھا۔ گلستاں اور گلزار کا ایک حلازمہ تیری ہانہوں کی صورت میں موجود ہے۔ الالاک ہانہوں میں غم سلگ رہا تھا۔ تھوڑی سی تپش سے یہ سلگتا ہوا غم، شرار بننے والا گلزار، سرور و جود میں آگیا ہے۔ صبح کا آتشیں آمدن ہو چکا ہے۔ قاتل دکھوں کے تیشے کرنور کے آبن کر اس استدلال کو مکمل کرتے ہیں جس کی نشان دہی ہوئی رہی ہے۔ سیاہی شب سے سپید صبح کی منزلیں پر کمال خوبی سے ہوئی ہیں، کی گئی ہیں؛ کچھ بھی علی الاعلان نہیں کہہ گیا۔

تمام عمل بتدریج درآہستہ آہستہ ہوا ہے۔ پھر عمل، طریقہ عمل (process) ایک متحد اکائی کی صورت میں ہمیں سپیدہ صبح کی اطلاع دیتا ہے۔ آخری چار سطروں تک پہنچنے سے پیش تری پڑھنے والے اس خبر سے زود شناس ہو چکا ہے جو یہ طریق بیان کرتی ہیں۔ آخری سطور اس استدلال کا، جو روشنی، رنگ اور صبح سے بدستور بدستور ہوتا ہے، لازمی نتیجہ بن جاتی ہیں۔ یہ سطور ”ملاقات“ میں کارفرما پر اس کی فنی شکل ہیں؛ جو کچھ اشارہ دکنائے سے کہا جا چکا ہے اس کا رسمی اعلان! امید اور یقین کی یہ منزل آہستہ آہستہ طلوع ہوتی ہے۔ پہلے تیرگی، پھر سائے، پھر نور۔ کالک، پھر زردی، پھر سرخی اور سفیدی۔ ان تمام منازل میں گہنی تیرگی سے آغاز ہوتا ہے؛ روشنی کے مختلف مدار سے عمل میں شریک ہوتے جاتے ہیں؛ تاریکی تختی جاتی ہے سفیدی بھرتی آتی ہے۔ پھر شفق کا گلزار دیکھ اٹھتا ہے اور صبح کی بشارت ہوتی ہے۔ اس استدلال میں فکری مفروضوں کو من و عن بیان نہیں کیا گیا۔ اس نظم کا استدلال عمل اور طریقہ عمل کا استدلال ہے!

”ملاقات“ میں ایک داخلی شہادت سے ایک پورے عمل پر، کہ خارجی اور اجتماعی ہے، دلائل کی گئی ہے۔ صبح کا اعلان غم اور خون کی اس آگ کا نقطہ اتمام ہے جو جسم و جاں میں مثل شفق دکھتا اور کھلتا ہے۔ باہر کچھ ہو رہا ہو، اس انہی کی کیفیت کے نتیجے میں طلوع ہونے والی داخلی یقین صبح و رطل حیرت میں ڈالتی ہے!

فیض کی مندرجہ ذیل نظم میں ”آہستہ“ کا لفظ جس طور شعیت حاصل کرتا ہے، وہ

دیلتی ہے:

راگزر سائے شجر منزل دور، حلقہ ہام

ہام پر سینہ بہتاب گھلا آہستہ

جس طرح کھولے کوئی بند کہا آہستہ

حلقہ ہام تلے سایوں کا ٹھیرا ہوا نیل

نیل کی بھیل

حمیل میں چپکے سے خیرا کسی پننے کا حباب

ایک پل تیرا چلا، پھوٹ گیا آہستہ  
 بہت آہستہ بہت ہلکا، خشک رنگ شراب  
 میرے شیشے میں ڈھلا، آہستہ  
 شیشہ و جام، صراحی، جرے ہاتھوں کے گلاب  
 جس طرح دور کسی خواب کا نقش  
 آپ ہی آپ ہٹا اور مٹا آہستہ

دل نے دہرایا کوئی حرف وفا آہستہ  
 تم نے کہا، آہستہ  
 چاند نے جھک کے کہا  
 'اور ذرا آہستہ'

آہستہ آہستہ آہستہ۔ ابتدا ہی میں 'رہ گذر'، 'سائے'، 'شجر'، 'منزل' و 'در' حلقہ بام  
 کے الفاظ ایک ترتیب سے موجود ہیں۔ کوئی فعل انھیں سخت گیرانہ انداز میں مرتب کر لے  
 کے۔ یہ نہیں۔ تلازموں کی منطق ایک حد تک ضرور اثر انداز ہوتی ہے۔ لفظ کا نقطہ آغاز  
 'حلقہ بام' کی ترکیب ہے۔ بام کو بنیاد بنا کر سینہ بہتاب کے آہستہ آہستہ کھینے، ظاہر ہوئے  
 اور چمکنے کے عناصر لائے گئے ہیں۔ کھینے کی مناسبت سے بندہ قبا کے پہاڑی کھونے کا  
 سلسلہ ہے۔ 'حلقہ بام' کی پوری ترکیب بام کی مذکورہ مناسبتوں کی رفاقت میں مزید منافی  
 کی اہمیت بنتی ہے اور سایوں کا ٹھیرا ہوا نیل حلقہ بام تلے نمودار ہوتا ہے۔ دیکھیے، فعل یہاں  
 بھی موجود نہیں۔ حقیقت پرست آنکھیں تو سایوں کے عمل سے بھڑک اٹھیں گی کہ یہاں  
 سایوں اور نیل کی رنگوں کا تعلق اصل نہیں ہوتا۔ استعارہ بہر حال جان دار چیز ہے۔ حقیقت  
 پرستوں سے دامن بچا کر اپنا اثر کر جاتا ہے۔ نیل سے نیل کی جھیل تک کافی صلہ لانی اور  
 صوتی تلازموں کے ایسے سے چشم زدن میں طے ہو جاتا ہے۔ فعل یہاں سے بھی غائب  
 ہے۔ اب اس جھیل میں چنے کا حساب پیدا ہوتا ہے، ایک پل تیرا چلتا ہے اور پھر آہستہ سے

پھوٹ جاتا ہے؛ آہستہ، بہت آہستہ۔ یہ بات بیان کرنا از حد مشکل ہے کہ حباب کے آہستہ سے پھوٹنے سے شراب تک کا لسانی فاصلہ کس طرح طے کیا گیا ہے کہ پہلے حباب کے پھوٹنے کی آہستگی قائم کی گئی ہے، اس قائم شدہ آہستگی کے عزم میں مزید آہستگی شامل کی گئی ہے۔ بہت آہستہ، آہستگی اور دھیمے پن کی اس حالت پر توقف کے بعد جو چیز دہرائی گئی ہے وہ دھیمہ پن ہے۔ بہت ہلکا، آہستگی اور دھیمے پن کی مجموعی کیفیت اس دہرانے سے دھیمے پن کی سمت میں پہنچ گئی ہے؛ آہستگی اور دھیمے پن کی مجموعی کیفیت محض دھیمے پن میں منتقل ہوتے ہوئے رنگ شراب سے دامن گیر ہو گئی ہے، خشک، مدہم، ملائم، یہ رنگ شراب آہستہ سے شیشے میں ڈھلتا ہے۔ اسی مناسبت سے شیشہ و جام، صراحی اور ہاتھوں کے گلاب آئے ہیں۔ فعل یہاں بھی نہیں۔ سارا منظر خواب گوں ہے۔ یادیں ہیں۔ دوری دور کسی خواب کا نقش آپ ہی آپ بنتا اور مٹتا ہے۔ آپ ہی آپ بننے اور مٹنے کا تذکرہ حباب کے ضمن میں ہو چکا ہے۔ خواب کا نقش اور پختے کا حباب لسانی طور پر متحد ہو کر آہستگی سے ٹوٹنے تک جا پہنچتے ہیں۔ اس ٹوٹنے پر دل نے حرف وفا دہرایا۔ حرف وفا ایک توفیق کی ضد کے طور پر آیا ہے؛ گزرتی، ناپائیدار، مدہم اور جھنکی مٹی حقیقت کا نوحہ۔ پھر یہاں ٹکنی کا زیر سطح لسانی جواز حرف وفا کو قائم کرتا ہے؛ دل نے دہرایا کوئی حرف وفا، آہستہ/م نے کہا، آہستہ/چاند نے جھک کے کہا/ اور ذرا آہستہ/یوں آہستہ آہستہ آہستہ طبیعت اختیار کرتا چلا جاتا ہے۔ آہستہ کی پہلی لکیر سینہ مہتاب کا کھلنا ہے؛ دوسری لکیر بند قبا کا کھلنا ہے؛ تیسری لکیر جھیل میں حباب کے چپکے سے تیرنے کی ہے؛ چوتھی لکیر حباب کے آہستہ سے پھوٹنے کی ہے؛ پانچویں لکیر خشک رنگ شراب کی ہیٹھلے میں ڈھلنے کی ہے؛ چھٹی لکیر خواب کے نقش کی آپ ہی آپ بننے اور مٹنے کی ہے؛ ساتویں لکیر حرف وفا کے دہرانے کی ہے؛ آٹھویں لکیر مخاطب کے الفاظ ہیں، نویں لکیر چاند کے جھک کر 'اور ذرا آہستہ' کہنے کی ہے۔ آہستہ کی ان نو لکیروں کو فردا فردا مشاہدے میں لایا جاسکتا ہے۔ لیکن ان لکیروں کے 'پس' میں ایک دوسرے کو کاٹنے سے آہستگی کا جو pattern بناتا ہے، اس کی طبیعت اس لکیروں کے قطع و تعلق سے یکحدگی میں نہیں جانی جاسکتی۔ اس pattern میں استعارے

کے حصہ دار کائنات ایک دوسرے سے جنم لیتے ہیں، پھر آہستہ سے ایک حلقہ ستاروں میں رخم ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح سے حصہ دہاوا، جو صوتی اور تصویری سلی زسوں کے ساتھ گھل مل کر پیدا ہوتے ہیں، ایک قائم ہلاکت اکائی کا روپ لے لیتے ہیں۔

راشد کے ہاں لسانی تشکیلات کی فراوانی نہیں۔ احمد ندیم قاسمی کی طرح، مگر بہتر انداز میں، فکر کا عنصر بہت غالب ہے۔ احمد ندیم قاسمی کو تو فکری طور پر دریافت کیے ہوئے مفروضوں کے من و عن بیاں سے واسطہ ہے؛ شاعری بننے نہ بنے، اس سے غرض نہیں۔ راشد کے ہاں فکری کاوش کو شاعری میں حل کرنے کی ایک مسلسل سعی کا فرما ہے۔ ”ارا“ تقریباً تمام اور ”ایران میں اجنبی“ کے پیش تر حصے سپاٹ اور بے رنگ ہو چکے ہیں۔ لیکن بعد کی تمام نظموں میں یہ فکر گھل مل گیا ہے؛ پوری تو نہیں، پیش تر توقعات پر پوری زنی ہیں۔ ”دل، ہرے صحرا نور و پیر دل“، ”آئینہ حس و خیر سے عاری“، ”میرے بھی ہیں کچھ خواب“ لسانی تشکیلات کی تائیس اور راہ نمائی کے فرائض ادا کرتی ہیں۔ اس تحیر کا بیا قاعدہ آغاز ”کون سی آنکھوں کو سلجھاتے ہیں ہم؟“ سے ہوا ہے۔ ”سبا ویراں“ اگرچہ ”کون سی آنکھوں کو سلجھاتے ہیں ہم؟“ سے پہلے کی نظم ہے، تاہم اس میں چند خوبیاں ایسی ہیں جو اسے ارد گرد کی دیگر نظموں سے ممتاز کرتی ہیں۔ اس کا آہنگ اور تقریباً بے خردش لہجہ راشد کے اپنے انداز کی ایک استثنائی صورت ہے۔ ساری نظم مایوسی اور ناامیدی کے رنگ میں ڈوبی ہوئی ہے۔ موضوع، اظہار، درسیج کی تقسیم اتنی واضح طور پر کارفرما نظر نہیں آتی۔ پوری نظم ایک سان تشکیل ہے۔ اس کے تمام عناصر کو فردا فردا لسانی تشکیلات کے حوالے سے نہیں دیکھا جاسکتا کہ اس میں اسلوب کی وہ گہما گہمی، جو بعد کے کلام میں ہو یا ہوئی ہے، فقط اپنی ابتدائی صورت میں موجود ہے۔ اس سے قطع نظر فردا فردا شہر کی اکائیاں اس نظم میں جس حد سے گتہ متونگی ہیں، وہ اسے لسانی تشکیلات کے دائرے میں لے آتی ہیں۔

میں اس سر پہ رالو اور سبا ویراں  
سبا ویراں، سبا آسب کا مسکن  
سبا آلام کا ابا بے بے پاواں!



# سافار آن لائن کتب

## PDF BOOK COMPANY



Muhammad Hushain Syalvi

0305-6406067

Sidrah Tahir

0334-0120121

Muhammad Saqib Riyaz

0344-7227224

گیا دوسرہ دگل سے جہاں خالی  
 ہوا میں تھکے باراں  
 طور اس دشت کے منقار زبرد  
 تو سرمہ در گلو انساں!  
 سلیمان سر پہ زانو، ترش زو، ٹٹکیں، پریشاں نو  
 جہاں گیری، جہاں بانی، فقط طزارة آ ہو  
 محبت شعلہ یزاں، ہوس بوسے گل بے بو  
 ز رانو دہر کم تر گوا

سہا دیراں کہ اب تک اس زمیں پر ہیں  
 کسی عیار کے غارت گروں کے نقش پا باقی  
 سہا باقی نہ ماہر دے سہا باقی!  
 سلیمان سر پہ زانو

اب کہاں سے قاصد فرخندہ پے آئے؟  
 کہاں سے، کس سب سے کاسہ پیری میں سے آئے؟

اس نظم میں سہا کی ویرانی نمایاں کرنے کے لیے، سے آسب کا مسکس قرار دیا گیا ہے۔ گیا دوسرہ دگل کے اخراج کے ساتھ ساتھ ہواؤں کو تھکے باراں بتایا گیا ہے کہ یہ دشت ہے جس کے پردے خاموش ہیں۔ یہ آلام کا انبار ہے پیاس ایک خصوصیت یہ بھی رکھتا ہے کہ یہاں انسانوں کی تو تگ و پائی سلب ہو چکی ہے۔ واضح رہے کہ سرمہ در گلو کی کیفیت نطق کو پہلے فرض کرتی ہے، پھر اس کی منہائی کرتی ہے۔ اس ویرانی کی وجہ یہ ہے کہ یہاں پر عیار غارت گروں کے نقش پا باقی ہیں۔ اس شرط پر سہا کی ویرانی تفصیلی معنویات سے ابھر کر علامتی ہو جاتی ہے کہ سہا کو کہیں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ بشرطے کہ کسی عیار کی غارت گری کے نقش دریافت کیے جا سکیں۔ چنانچہ سہا کی ویرانی علامتی شکل اختیار کرتے ہی ہمیں کھل فنا کی سرحدوں پر لے جاتی ہے، سہا باقی نہ ماہر دے سہا باقی۔ موازنے کے طور پر

سلیمان کی ترش رُوئی، غمگینی، پریشان ہمت کذاکی، کہ جو جہاں گیری اور جہاں بانی و نظارہ آہوئے کے رکھ دیتی ہے، ابھر کر سامنے آتی ہے اور محبت کی بے ثباتی، اور نو کے بغیر پھول ایسی ہوں، سر بہ زانو سلیمان کے ارد گرد پھیل جاتی ہے۔ یہ سلیمان، محبتوں کا شاعر، ماہر و سہا کو جاننے پہچاننے والا، قربتوں سے فیض یاب ہونے والا ناامیدی کا گھر ہے۔ کسی خوش خبری کے آنے کی امید نہیں، نہ ہی بڑھاپے میں توانائی کے لوٹ آنے کی توقع ہے۔ سہا کی ویرانی، سر بہ زانو سلیمان کی ناامیدی سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ فرد اور شہر کی اکائیاں آپس میں غم ہو کر وسیع مدہیم کی رُوکشی کرتی ہیں۔ یہ وسیع مدہیم فرد اور شہر کے علیحدہ علیحدہ منطقوں کے اکٹھا کرنے سے پیدا نہیں ہوتے، بلکہ ان کی تشکیل وحدت کرتی ہے۔ جس میں فرد اور شہر دریا بنت تو کیے جاسکتے ہیں، لیکن وہ ان کا آئینہ محض نہیں، وہ ان سے بڑی اور ان کا احاطہ کرنے والی قوت ہے۔ سلیمان اور سہا کی یک جا ہوا تصادم میں اپنے من پسند رنگ بھرے جاسکتے ہیں کہ ایسا کرنے سے فرد اور شہر کو سیٹھے والا استعاراتی جست سے بھر پور اکائی مجروح نہیں ہوتی۔ سہا کی ویرانی کے حوالے سے آسیب کا تصور ذہن میں آتا ہے۔ ویرانی اور آدم کا تعلق پیش پا افتادہ ہے۔ سہا ایک ویران جگہ ہے جہاں جن بھوت بستے ہیں، آلام کا انبار ہے، جہاں آسیب کی وجہ سے ٹوٹی ہوئی ہے اسی لیے مکیاہ و سبزہ و گل کی رعایت سے ہوؤں کا تذکرہ ہے کہ کھنہ ہاراں ہیں۔ ہارٹ نہیں تو سبزہ و گل بھی نہیں، مکیاہ و سبزہ و گل سے جہاں خان میں تخصیصی بین کے علاوہ ایک عمومی عنصر بھی مکیا ہے۔ یہ عنصر لفظ 'جہاں' سے پیدا ہوا ہے۔ سہا کی ویرانی کے برابر سلیمان سر بہ زانو ہے، غمگین، ترش رُو، پریشان نو، جہاں گیری اور جہاں بانی جس کے بے محض طرہ آہوئے محبت کے مقابل ہوں۔ ایک شعلہ ہذاں، دوسرا بے گل بے بو، ال منظر کشی میں طرہ آہوئے مدہلی اُداس نعنائیں اپنی خوش آئند دھڑکن شامل کر کے دیہاتی کا بہاؤ یکساں نہیں رہے وینا ان دورگوں کے اختلاف سے پیدا ہونے والی لذت نہ صرف اس کی کی تلائی کرتی ہے، بلکہ بہت کچھ اور بھی بہتا کرتی ہے بشرطے کہ تھوڑا کویا بہت کرنے والی اکائی پیدا کرنے کا حوصلہ ہو۔ "زرانہ دہر کم تر ہو" کا نکلنا ایک سیاق و سباق

سمیت آیا ہے۔ اور اس کی حیثیت دیرنی پر تھمرے کے ساتھ ساتھ مہرت اور بے کسی کی جمشیل ایسی ہے۔ ایک ہاتھ جواب تک دلی رہی ہے، وہ راشد کا غیر ملوث لکری انداز گفتگو ہے۔ راشد کے ہاں لکری انداز گفتگو بے محابا آن دھمکتا ہے۔ ایچ اور استعارے کا استعمال اس لکری انداز گفتگو کو قابو کرتا رہتا ہے، آخرش ساتھ چھوڑ دیتا ہے۔ چناں چہ کسی عیار کے عارت کروں کے نقش پا کے تذکرے کے ساتھ ہی لکری انداز گفتگو عادی ہو جاتا ہے۔ یہ لکری انداز گفتگو "خری سطر تک برقرار رہتا ہے۔ اس کی شدت کو دو چیزیں کم کرتی ہیں۔ ایک تو اس لفظ میں فرد اور شہر کی اکائیوں کا احاطہ کرنے والی قوت ہے۔ دوسری چیز سہا ہتی نہ ماہر وے سہا ہتی پر مشتمل ہے۔

ان مثالوں سے سانی تشکیلات کے دائرہ عمل پر محاسمہ مقصود نہیں، فقط یہ کہنا ہے کہ لسانی تشکیلات میں الفاظ اشیا کا درجہ اختیار کرتے ہیں۔ شہیت اختیار کرتے ہی الفاظ عمومی کنسپشن کی بجائے تخصیصی معنویت کو پیدا کرتے ہیں۔ تخصیصی معنویت کا وجود "پراس"، استخراج، شاعرانہ استدلال کی کڑیوں سے منسلک ہے "پہنہ تے" اور "آہستہ" ایسے الفاظ نہ صرف تخصیصی معنویت کا ثبوت و مادہ ہیں کہ شہیت سے ہم کنار ہونے کے سبب ناقابل انتقال ہیں، بل کہ عمل کی ایک ایسی سطح سے بھی روشناس کراتے ہیں جس میں استعارے کا اصلی اصول ذخیل ہے۔ استعارہ اور استعاراتی بیان، مجرد بیان کے برعکس، ٹھوس جسمیت پر منحصر کرتا ہے۔ استعارہ بیان کی شہیت سے ربط رکھتا ہے۔ ٹھوس صورتی تلزاموں، واقعات اور مواقع سے استعارے کا خمیر اٹھتا ہے۔ چناں چہ جب ہم الفاظ کو شہیت کا درجہ دیتے ہیں تو زبان میں ٹھوس جسمیت کا اضافہ کرتے ہیں۔ زبان کی یہ ٹھوس جسمیت، جس کا منبع الفاظ کی شہیت ہے، زبان کو استعارے کے اصلی اصول سے پیوست کر دیتی ہے۔ ادب کی زبان تمام کی تمام استعاراتی ہو جاتی ہے۔ اب تک تو استعارہ زبان کا جزو تھا۔ جب الفاظ کی شہیت کے حوالے سے زبان کو جسمیت میسر آتی ہے تو وہ کہ کبھی جزو تھا، کل ہو جاتا ہے: زبان از خود استعارہ بن جاتی ہے۔ زبان کی اس وسعت کو شعور اور کام میں لانا، لسانی تشکیلات کا سرچشمہ ہے۔ فیض نے جا بجا افعال کو ملہا کر کے

زبان کے عمل کی شدید قوتوں کو دیکھا اور دکھایا ہے۔ ہر لفظ اپنی موجودگی کا جواز دوسرے لفظوں سے مہیا کرتا ہے۔ اس کی نچ اور رفتار آپس کے تصادم اور ٹکراؤ سے پیدا ہوتی ہے۔ یوں نہیں کہ کسی خیال یا جذبے کو بیان کرنے کے لیے الفاظ پر قید لگائی ہے۔ یہ قید تو ان رشتوں اور سلسلوں سے پیدا ہوتی ہے جو ادب پارے کے اندر موجود ہیں۔ یہ رشتے اور سلسلے اپنا جبر خود تخلیق کرتے ہیں ان پر خیال یا جذبے کا ہر دنی جبر نہیں۔ جو لفظ آتا ہے وہ اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظوں کے مطابق آتا ہے۔ اپنے گرد و پیش کے جبر سے متعین ہوتا ہے، اپنی جگہ پر حقیقت ہو کر اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظوں کو اپنے جبر سے متغیر کرتا ہے۔ اس کشاکش کو پہچانتے ہوئے ہم 'پراس' سے روشناس ہوتے ہیں۔ بحیثیت مجموعی لسانی تشکیلات کسی خارجی جبر و اکرا کے بغیر جو جبر وضع کرتی ہیں اس میں تنوع، رنگارنگی اور indeterminacy کا سمندر خٹھیں مارتا ہے۔ اسی ضمن میں حمز جو اس کا ایک جملہ مع کیر کی توضیح کے دیکھتے چلیے:

Nothing but words! The thunder, that re-echoes through FINNEGANS WAKE" is the inchoate speech of the universe of language: as it comes decades after the last leap of lightning from charged clouds to solid ground, as a tremor of re-adjustment shakes all the molecules of the air;

The fal (ba ba ba...) of a once wall-strait old Parr is retailed early in bed and later on life down through all the Christian mimsirelsy.

"Early in bed" is characteristic. "Early and late" is what the phrase starts to say, but "early" slips into a proverbial groove and pulls a bed into the context, while "late" equips the sentence, prompts "wall" via assonance and humpy dumpty (who in fact appears in the next sentence); "wall" drags after it "street", and the sense recovers its equilibrium by the modification "wall strain" (once strait now falce). The echoes of "Wall



street" however are moments dying down, the stock market suggests "par" which worms its way in via Old Parr (1483-1635), and "retail" which duly modifies "retold". This is a Freudian dream-work, if one likes, but it is also a universe of independent words obeying their chemical affinities with no restraint from things.

(”سویڈ“ لاہور دوسری تیسری سے ماہی، 1963ء)



## مہملاتِ غالب؟ نامِ زنگی کا فورہ

جذبہ بے اختیار کی کوئی شکل نہیں ہوتی۔ ابتدا میں ہر شاعر کے پاس جذبہ بے اختیار ہی ہوتا ہے۔ اکثر جذبہ بے اختیار کی بے شکلی اتنی مشکلیں پیدا کرتی ہے کہ شاعر ہمت ہار بیٹھتا ہے۔ کچھ دن استقامت کا ثبوت دے بھی تو ناشناسی کی فضا حصد شکنی کر کے دم لیتی ہے۔ پھر یوں بھی ہوتا ہے کہ جذبہ بے اختیار کی بے شکلی تراش فراش کے بعد بآسانی گرفت میں آنے والے جذبوں سے مماثل شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ان تین وجوہ سے جذبہ بے اختیار کو مس دُعا قائم رکھنے والی شاعری کو برقرار رکھنا شاعر کے لیے دشوار سے دشوار تر ہوتا جاتا ہے۔ شاعری بتدریج جذبہ بے اختیار سے دامن چھڑا کر بے اختیار جذبوں کی سست میں بڑھنے لگتی ہے۔ لیکن یہ کبھی نہیں ہوتا کہ جذبہ بے اختیار اپنی بے شکلی سمیت شاعر کا ہچھٹا چھوڑ دے۔ اسی سبب، جذبہ بے اختیار سے آغاز پذیر ہونے والی شاعری مانوس جذبوں کی شاعری کے لیے ناظر کا کام کرتی ہے تو مانوس جذبوں کی شاعری جذبہ بے اختیار کی شاعری کی تفسیر کرتی ہے۔

مہرزا غالب کی جذبہ بے اختیار کی شاعری مدّتوں ہمیل کے ذیل میں رہتی رہی ہے۔ ہر کسی نے سہل متنع کو بنیاد بنا کر جذبہ بے اختیار کی شاعری کو رد کیا ہے۔ یہ تکلیف کسی نے بھی گوارا نہیں کی کہ سہل متنع کے پس منظر میں جھمڈ نے والی جذبہ بے اختیار کی شاعری کی مدد سے سہل متنع کی توسیع کرے۔ ساتھ ہی یہ بھی ہوا ہے کہ سہل متنع کی روشنی

میں جذبہ ہے اختیار کی توجیع نہیں کی گئی۔ یہ مہمات سہل منتفع پر اثر انداز ہوئیں نہ سہل منتفع مہمات کو تبدیل کر سکا۔ یہ سب کچھ کیوں ہو؟ کچھ سمجھ نہیں آتا۔ اول تو یہ بات متنازع فیہ ہے کہ آپ انھیں ”مہمات“ کیوں کہتے ہیں؟ آپ کو اپنی خن نہیں مبارک! ہمیں تو یہ جذبہ بے اختیار کی شکلیں دکھائی دیتی ہیں۔ جذبہ بے اختیار کی شاعری آپ کی سہل منتفع کی شاعری کے ہم پلہ ہے۔ ضد میں آ کر تو ہم یہ بھی کہتے ہیں کہ جذبہ بے اختیار کی شاعری مانوس جذبات کی شاعری سے بہتر ہے۔ معاملہ محض ضد کا نہیں۔ مانوس جذبات کی شکلیں جانی پہچانی ہوتی ہیں۔ انھیں گرفت میں لینا اتنا دشوار نہیں جتنا کہ غیر مانوس جذبہ بے اختیار کی بے شکلی سے دست و گریباں ہو کر کوئی صورت تشکیل کرتا ہے۔ یہ شکل کیسے ہی واجبی کیوں نہ ہو، مانوس جذبوں کی بنی بنائی شکل کی نقل سے بہتر ہے۔ جذبہ بے اختیار کی ایک مربوط نظم دیکھیے۔

منہ سے مطلب، بجز و ارتقی، دیگر نہیں  
دہن شمال، آپ آئینہ سے تر نہیں  
ہے وطن سے باہر اہل دل کی قد و منہات  
عزت آباد صدف میں قیمت گوہر نہیں  
ہامیہ ایذا ہے، رہم خوردن بزم سرور  
لخت لخت عیوہ بھکتہ جز فشر نہیں  
دن سیاہی مردک ہے، دریاں داغ شراب  
مہ حریب نازش ہم چنمی ساغر نہیں  
ہے فلک بالاشین نہیں خم گردیدی  
عاجزی سے، ظاہر رتبہ کوئی، مدد نہیں  
دن کو اکلہا، خن، انداز فتح الباب ہے  
یاں صرہ خام، غیر ار، اصطکاک در نہیں  
کب تلک پھیرے اسلوب ہائے تفتہ پر نہیں

### تابِ عرضِ تنگی، اے ساقی کوثر نہیں

جذبہ بے اختیار کی اس مربوط نظم میں ربط کی بنیاد امجری کی بدولت ہے۔ گردونِ دول سے کسی کا اوج کمال دیکھا نہیں جاتا۔ مصیبتیں آکھڑی ہوتی ہیں۔ اس سے بڑی رسوائی کی ہوگی کہ اپنے دیار میں، اپنے وطن میں، بے قدری ہو۔ چرخِ چنبری کی پیدا کردہ مشکلوں سے نجات کا یہی ذریعہ ہے کہ عاجزی اختیار کی جائے۔ اپنے کمال سے مہ موڑ دیا جائے۔ مگر یہ عاجزی نمائش ہے، اصلی نہیں۔ عاجزی سے ظاہر ارتبہ کوئی برتر نہیں۔ ضبط، اورنگی، آزادی، تنہائی کے پہلو بہ پہلو عاجزی کی کیفیت جلوہ فگن ہوتی ہے۔ کمال کو چھپانے کے بعد جو نا آسودگی پیدا ہوتی ہے، اس کی سیرابی انکسار سے کی گئی ہے۔ یہ کیفیت تنگی کی قلبِ مہیت کر کے تمام انسلالات کے مطالب بدل دیتی ہیں کہ دس کو ظہارِ سخن مدارِ فتح باب ہے! اظہارِ سخن بخیر نہ مستمع کیفیات کو ظاہر کرنا ہے۔ فتح الباب سے مدینہِ اعظم درکنزِ غنی کی طرف دھیان جاتا ہے۔ رزقِ خیر کو بزورِ اکھڑ پھینکنا بھی دہن میں آتا ہے۔ اظہارِ سخن اپنے دامن میں روحانی علوم کا بزورِ توڑ پھوڑ کر، انکشاف لیے ہوئے ہے۔ اسی طرح تنگی ایک روحانی کرب کے اظہار کی خواہش ہے۔ یہ خواہش ایسی ہے کہ اس کا برط اظہار نہیں کیا جاسکتا کہ سو سو طرح کی تہمتیں تراشی جائیں گی۔ مں جمد ایک یہ کہ یہ رندِ خراب مدینہِ اعظم اور کنزِ غنی کا کسی طور مذعی ہے۔ ان مصیبتوں میں پڑنے سے بہتر یہی ہے کہ انکسار اختیار کیا جائے۔ سچ مچ منکسر المزاج ہونا اور بطورِ مصلحت انکسار اختیار کرنا دو علاحدہ علاحدہ رویے ہیں۔ یہاں دکھاوے کی عاجزی ہے۔ اظہارِ سخن کی وسیع سے صریح خامہ نوائے سروش ہے۔ صریح خامہ دراصل دروازہ کھٹکھٹانے کے سوا اور کچھ نہیں۔ نوائے سروش اور صریح خامہ کا اس سیاق و سباق میں بدیہی تقاضا ایک ایسی روحانی واردات کو واشگاف کرنے کا ہے جس پر بے شمار پابندیاں ہیں۔ ان پابندیوں نے جھٹکن اور تنگی کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

کب تک پھیرے اسد لب ہائے تہمت پر رباں۔ صبر کا باران نہیں، صبط کی پابندی ہے: خواہشِ اظہار بے پناہ ہے، ڈھائی ہی دی جاسکتی ہے۔ تابِ عرضِ تنگی اے ساقی کوثر نہیں۔ ساقی کوثر کی پیش آگاہی، مدینہِ اعظم کے حوالے، تنگی کی نسبت سے پانی کے



حلازات پھیلے ہوئے ہیں۔ ضبط کو وارنٹی سے پست کر کے دامن تماشائی کی مثال لائی گئی ہے۔ ضبط کا مطلب وارنٹی، آزادی، بے قیدی۔ ایسی بے مجبوری کی کیفیت جو آپ آنکھ سے تر، منوٹ نہیں، آپ کے منوی معنی مانی کا تھوڑا لایا گیا ہے، تصویر کے مانند پاؤں اور وارنٹی۔ ضبط و وارنٹی کر آپ آئینہ کی روہاسی اور گلو کیراشک ناکی لیے ہوئے ہے، پر نہیں ہے کہ دامن تماشائی آپ آئینہ سے تر نہیں۔ آپ آئینہ سے مرداری کی چمک دمک کی جانب ارتجاس ہوتا ہے۔ صدف، عزت آپا، بے قدری، ضبط و وارنٹی، بے مہر کی رہا ب وطن تہائی، صدف اور سمندر پیاس اور پانی، تشنگی اور ضبط کے ساتھ قدر و قیمت چمک دمک اور عزت و احترام کے انسلالات پانی کے مہم کوڑوبہ تغیر رکھتے ہیں، کثیر المعنی بتاتے ہیں توسیع کرتے ہیں۔ ناؤش کا اضافہ ہوتا ہے۔ 'برہم خوردن' کی نسبت سے لخت لخت موجود ہے تو بزم سرور کے تقابل کے لیے ہیوہ شکستہ۔ 'برہم خوردن' بزم سرور کی پوری ترکیب؛ پیش نظر رکھا جائے تو مستجاب امیج کے طور پر لخت لخت ہیوہ شکستہ ہوتا ہے۔ یوں نسبت اور تقابل کے رویوں سے تصادم پیدا ہوتا ہے۔ ایذا و نشتر، ضبط و برہمی، پابندی و وارنٹی، سرور و شکستہ ناؤش کی فضا، جام وے سے سودہ حای کی غمازی خوش، نارسانی، ہیوہ شکستہ، آئینے اور مرداری میں روشن اور چمکیلے کے، نار موجود ہیں۔ بزم سرور کی رعایت سے داغ شراب اور ہم چشمی ساغر کا خیال ابھرا ہے۔ ہم چشمی، ساغر، مردک سے ضلک ہے۔ ان کے جوا میں سیاہی، سیاہی شب، مہتاباں، مناسبت کی ایک چھپ چھپا ہوا ہے۔ داغ شراب اور مہتاب، ہم چشمی ساغر و سیاہی مردک، تشنگی، روشنی و پانی کے ظاہرات ایک ساتھ چل رہے ہیں۔ مہتاب کا لسانی منطقہ فلک کو سامنے آتا ہے فوس سرائی سانی مترادف ہم بھی چھپے نہیں رہتا۔ ہم گرویدی سے گردش و دوراں کا تھوڑا چاگر ہوتا ہے۔ روحانی تشنگی جو اظہار چاہتی ہے، اس پر ملایان دین بھڑک اٹھیں گے۔ اس لیے ساقی کوڑ سے استمداد کی درخواست کی گئی ہے۔ عجیب اتفاق ہے کہ ملایان دین ہر زمانے میں روحانی و زراعت کے انجبار کی راہ میں ایک ہی طرح کی رکاوٹیں پیدا کرتے رہے ہیں۔

جغیبہ ب، اظہار کو مطمئن کرنے کی ایسی نظموں کو جس فہموں نے مہم تہ کہا

ہے۔ اگر مہجرات کہنے سے گریز کیا ہے تو کسی اور جیسے بہانے سے رد کرنے کی کوشش کی ہے۔ نظیر صدیقی لکھتے ہیں: ”غالب جس قسم کے شاعر بنے، اس کا اذیتن عکس ان کے ابتدائی کام میں موجود ہے۔ پھر بھی ان کی شاعری کا ابتدائی رنگ وہ راستہ تھا جو منوں کی طرف جانے کی بجائے ترکستان کو جاتا تھا۔ غالب نے اپنا ابتدائی رنگ غن غن غن شناس دوستوں کے مشورے سے ترک کیا یا خود اپنی سماعتی طبع کے اثر سے، بہرحال، اپنے اور اردو شاعری کے حق میں اچھا کیا۔ ان کی ابتدائی شاعری، ان کی جذبات پسندی اور تجربہ پسندی کا بہترین ثبوت ہے، لیکن شعر و ادب میں صرف جذبات یا صرف تجربہ، ہیے خود کوئی قدر نہیں۔ شاعر کی اہمیت اور عظمت اس کے جذبات پسندی یا تجربہ پسندی سے پیدا ہونے والے ٹھوس کارنامے پر منحصر ہوتی ہے۔ اس لیے غالب کی ابتدائی شاعری دورِ صراحت کے بے راہ و شاعروں کے لیے ایک برہدست تنبیہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ شعر و ادب میں صرف کسی نئے راستے پر چل نکلنا کافی نہیں، نئے راستے پر چل کر کسی چھٹی منزل پر پہنچنا بھی ضروری ہے۔ یہ لحاظ دیگر، شاعری میں صرف انفرادیت کا مالک ہونا کافی نہیں، انفرادیت کا جان و راہ پاؤں دار ہونا بھی ضروری ہے۔ اگر غالب اپنے ابتدائی رنگ غن غن پر قناعت کر گئے ہوتے تو وہ اس رنگ کی ساری اشتعال انگیزیوں کے باوجود لوگوں کے ذہن سے محو ہو چکے ہوتے مگر آج ہم غالب کی ابتدائی شاعری کو رکت تو تھہر سکتے ہیں تو ان کو اس لیے کہ بڑے شاعر کی بڑی شاعری بھی ایک معنویت اختیار کر لیتی ہے اور دوسرے اس لیے کہ غالب کی بڑی شاعری میں بھی کئی شعرا اتنے اچھے ملتے ہیں کہ وہ بڑی شاعری کی علامت کر دیتے ہیں۔ ”لہذا حول و قوۃ“ اس جذبہ بے اختیار کی شاعری کو برا کس لیے کہا جا رہا ہے۔ کیا اس میں انفرادیت کے بجائے جذبہ بے اختیار کی بے شکلی کا احاطہ کیا گیا ہے جو آپ کی قناعت سنی کے لیے ایک بہت بڑا چیلنج ہے؟ آپ جتنے جتنے اشعار کو پڑھتے در پسند کرتے ہیں۔ آپ نے یہ طے کیا ہوا ہے کہ مریدان نظم سے طبع دور ہونے کے لیے سلسلہ ربیعہ دریافت کرنے کی زحمت کون کرے؟ آپ کے لیے ریزہ خیال ہی سب سے بڑی نعمت ہے۔ آپ ذرا یہ دیکھیں کہ جذبہ بے اختیار کی شکل کو گرفت میں لیں، سن و عن

گرفت میں بیٹا، کتنے جو کھم کا کام ہے؟ آپ لے دے کے، فوس جذبوں کے میدان کے کھلاڑی ہیں۔ کبھی کبھی جذبہ بے اختیار کی ڈانوس شکلوں کی بے شکلی پر بھی توجہ کر لیں۔ آ خر عمدہ آدمی یک سر ہونے پر اتنا اصرار کیوں کرے۔

(ماہ نامہ "لشلی" لعلیپ "کراچی" ستمبر 1978ء)

---

☆ "نئی لعلیپ" میں یہ مضمون "مہلات" لسانی تفکیرات "نام رنگی کالور" کے زیر عنوان شائع ہوا تھا۔



## نوٹس cum تراجم cum پولیمکس

مگر موضوع اور ہیئت کی دوئی کو تسیم نہ کیا جائے اور لسانی تشکیلات کو اس  
مبتدیانہ تقسیم سے ماوراء ہی رہنے دیے جائے تو پھر موضوع اور ہیئت میں سے کس کو کس پر  
ذہنیت حاصل ہے؟ کاسواں اٹھایا ہی نہیں جاسکتا۔ یہ نزاعی صورت پیدا ہی اس وقت ہوتی  
ہے جب موضوع اور ہیئت کو علاحدہ علاحدہ خفوں میں باسٹیا جاتا ہے۔ شعروا رب میں  
’زبان‘ موضوع اور ہیئت کی علاحدگی کو تحلیل کر دیتی ہے۔ جیسی زبان ہوگی ویسے ہی معنی  
ہوں گے۔ جس نوعیت کے مفایم ہوں گے اسی قسم کی زبان ہوگی۔ ایک در زبان کو تبدیل  
کیجیے پھر دیکھیے کہ موضوع کی کیا شکل بنتی ہے۔ زبان کی یہی قدرت موضوع اور ہیئت کو  
سانی تشکیلات میں جذب کر لیتی ہے۔ ڈی آر بینک اور ڈی جی کو پر نے کہا ہے کہ یہ بھی  
ممکن ہو سکتا ہے کہ انسانی حقیقت، جس میں ہم رہتے ہیں، اپنے جوہر میں مبہم ہو۔ مبہم  
حقائق اس وقت واضح ہوتے ہیں جب ہم کسی شخص کو مختلف تناظروں اور تصورات کے  
حوالہ جات سے دیکھیں۔ ”میں تم سے نفرت کرتا ہوں“ یہ جملہ وہی مفہوم رکھتا ہے جو اس  
کے الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے، لیکن پورے تعلقات کے یاق و سباق میں اسی جملے کا مفہوم یہ  
کی ہو سکتا ہے کہ مجھے تم سے محبت ہے۔ مزید برآں، جو لفظ ادا کیے جائیں وہ بہ یک وقت  
محبت اور نفرت کے مظہر ہو سکتے ہیں۔ سماجی اور سیاسی طور پر وہ آگہی جو مجھے یہ کہنے پر مجبور  
کرتی ہے کہ میں جوڑوا ہوں کے دو مفہوم ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ میں اپنے ان حقیقتی

روانہ میں مزید قید ہو گیا ہوں جن کی بدولت میں اپنی فطرت یا جوہر کے مطابق زندگی بسر کر رہا ہوں دوسرے یہ کہ اس کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میں اپنی طبقاتی قیدوں سے آزاد ہو کر اپنے سیاسی اقدامات سے ان امکانات کو بروئے کار لاؤں جو سماج کے طبقاتی ڈھانچے کو تہدیل کرے۔ اور نا اوجی کے لحاظ سے میں اپنی ذات سے مبہم انداز میں مربوط ہوں۔ ایک معنی تو یہ ہوئے کہ میری حیثیت کا تشخص کیا جائے اور دوسرے یہ کہ میں وہ نہیں ہوں جو ہوں۔ میں وہ ذات ہوں جو خود اپنے لیے معرض سوال میں ہے۔ زبان اُس حدود و قیود میں پھلی پھولی ہے جو انسان نے خود آگہی حاصل کر کے ناکذ کی ہیں۔ تجزیاتی رویہ اس زبان کو وجود میں لاتا ہے جو تجزیاتی اندازِ نظر سے تنقید شدہ حقیقت کا اظہار کرتی ہے۔ موجودہ زبانیں نامکمل انداز میں حقیقت کے کسی پہلو کی نقاب کشائی کی صدا حیت رکھتی ہیں لیکن وہ کون سا قانون ہے جس کے تحت ہم اپنے آپ کو اور اپنے فلسفیانہ اثرات کو ان زبانوں کی ماتحتی میں دے دیتے ہیں۔ یہ سوال کارنپ، رسل، ابتدائی ویکسٹمین کے حوالے سے نہایت مبہم ہے۔ جب ہم مبہم حقائق کا اُس زبان میں احاطہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو از خود غیر مبہم ہونے کی کوشش کرتی ہے تو ہم لہ محالہ بہام کی ایک نئی سطح پہنچتے ہیں۔ بہام ابلاغ کی نئی راہیں کھولتا ہے۔ عام طور پر تو یہی کہا جاتا ہے کہ بہام کی ابلاغ کی راہ کی سب سے رکاوٹ ہے۔ معاملہ اس کے برعکس ہے کہ ابلاغ کے لیے بہام کی نئی سے نئی منزلوں کی دریافت ضروری ہے۔ روزمرہ کی زبان اور مابعد الطبیعیاتی زبان میں تفاوت جتن زیادہ واضح ہے، اتنا حقیقی نہیں ہے۔ کبھی کبھی ایک بچہ ہوش زباں الہامی کے میں اپنے وجود اور تشخص کا ادراک کرتا ہے۔ وہ کائنات میں یکہ و تنہا امکانی واقعہ ہوتا ہے لیکن اس کا مقتدر اس کے اپنے ہاتھوں میں ہوتا ہے، کہیں اور نہیں ہوتا۔ پھر وہ اپنے آپ کو دنیا سے محصل کرتا ہے، اپنے خاندان کی طرف رجوع کرتا ہے اور بالعموم مغائرت کے طوفان میں غرق ہو جاتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ وہ کبھی اپنے تجربے کی بازیافت، تعین، دراطہ فلسفیانہ زبان میں کرے، لیکن اگر اس تجربے کی تحریر کا فیصلہ کر ہی لے تو وہ کون سی راہ اختیار کرے گا؟ اس کے تجربے کی نوعیت روزمرہ کے تجربے کی نہیں لیکن وہ روزمرہ کے



لفظ بیٹا ہے۔ انھیں مخصوص سیاق و سباق میں رکھتا ہے اور خاص ترتیب دیتا ہے تا آن کہ خاص معنی پیدا ہو جائیں۔ وہ حل طلب مسائل و اصطلاحات اور لسانی سیاق و سباق کے جذباتی قتل سے آگاہ ہو کر ان پر قابو پاتے ہوئے انھیں اپنی مقصد برآوری کے لیے استعمال کرتا ہے۔ روزمرہ کی زبان بچپن کے تجربات کی معنویت کے اظہار کی کفالت نہیں کر سکتی۔ روزمرہ کی زبان کے بارے میں ڈال کوکتو نے بھی اس سے مماثل بات کہی ہے۔ مزید برآں، وہ انتہائی ابتدائی آگاہیاں بھی روزمرہ کی زبان کی گرفت میں نہیں آ سکتیں جہاں سے فلسفے کی میزائیت نشوونما پاتی ہے۔ پھر زبان کو بزرگام میں لانا پڑے گا، چاہے اس کے لیے خود زبان ہی کو زبان کے خلاف استعمال کیوں نہ کرنا پڑے۔ اس ضمن میں زبان کی کمیاں، دھند، ٹپس و تضادات بھی بروئے کار لانا پڑیں گے۔ عارف عبدالمستین کا یہ کہنا ہے کہ موضوع و بیئت کی یہ دو گوند ہدفی جس سے ادب میں بے معنویت کی داغ بیل پڑتی ہے اس قدر معصوم قتی ہے راہ روی نہیں جتنی شاید بعض اذہان کو محسوس ہوتی ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سماجی نقطہ نظر سے ایک انتہائی گھٹاؤ نے جرم سے کسی طرح کم نہیں کیوں کہ یہ فن کا مقلد سبب ادوارہ کر عوام کے دس و دماغ پر ڈاکا ڈالنے کی ایک مذموم سعی ہے۔ وہ سعی جو انھیں عملاً و درکراتی ہے کہ زندگی ایک مجہول شے ہے۔ انسان اور معاشرہ انفرادی اور اجتماعی اکائیاں نہیں، بل کہ چھوٹے بڑے بے جہت، بے وضع اور بے دروپ الجھاؤ کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کی کوکھ سے جنم لینے والا فن بھی اصلاً مجہولیت، بے جہتی، بے وضعی اور بے دروپ پن کا مظہر ہونا چاہیے۔ ان الزام تراشیوں کے پیچھے کوئی فتور کا فتور نہیں، محض غلط فہمی ہے۔ لسانی تفکیرات نہ تو موضوع اور بیئت کی علاحدگی کو تسلیم کرتی ہیں اور نہ ہی اس ابہام سے منکر ہیں جو زندگی کا جوہر ہے۔ یہ بہانی جوہری ابدی کے دروا کرتا ہے۔ آرڈی لینک اور ڈی جی کو پرکا تو یہ کہنا ہے کہ ماحول طبیعیاتی زبان کو روزمرہ کی زبان کے مقابلے پر زیادہ خرافات پیدا کرنے والی زبان شمار نہیں کرنا چاہیے۔ خرافات اس وقت جنم لیتے ہیں جب رہان اور تجربے میں خلل کی خلیج پیدا ہو جائے۔ تجربے کی یہ خصوصیت ہے کہ یہ ہمیشہ زبان کے ذرائع کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔ اس ضمن میں ہمیں

لرد کے بیانات کو اس کی شہریت کے حوالے سے دیکھنا ہوگا۔ دوسری صورت میں ہمیں اپنی شہریت کے حوالے سے دوسرے کو دیکھنا ہوگا جو اپنی اپنی شہریت کے عمل میں زندگی کر رہا ہے۔ زندگی کے پہلے سال کے تجربات کو کوئی لسانی اظہار نہیں دیا جاتا۔ تاہم شناخت الفاظ بعد میں آتے ہیں، لیکن قدیمی حرم، جسد، غیر کے اعطاء جس لسانی کی دہشیاں بربادی وغیرہ کے اعمال پہلے ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ زندگی کے پہلے برس کے قبل لسانی تجربات بڑی عمر کے بچوں اور نو جوانوں کے ذریعے لسانی (paralinguistic) تجربات کے ساتھ ایک قابل شعور فلوکا سلسلہ بناتے ہیں۔ یہاں پر مسئلے کی اتنی ہی تجدید کرتا ہے کہ کس طرح ان تجربات کی زبان میں قلب ماہیت کی جائے جو رہاں سے باہر ذریعہ پذیر ہوتے ہیں۔ زبان ایسی معروضیت ہے جو غیر کو موقع دی ہے کہ وہ میری داخلی حقیقت کو اپنے استعمال میں لائے۔

رسالہ ”آج کل“ میں وحید اختر نے کافی عرصہ ہوا، کچھ یوں رائے زنی کی تھی ”حمد ہمیشہ اور افتخار جالب کی نظمیں نثری ہیں اور قافی لحاظ سے کم زور بھی ہیں۔ سول یہ ہے کہ الفاظ کے مخصوص اور معین مفہوم کی جگہ نئے معانی تلاش کرنے کا کوئی بہت مضبوط جواز ہونا چاہیے۔ وہ جواز کیا ہے؟ ان نظموں میں بحر اور وزن سے آزادی نے شاعروں کو ہائی مانی الضمیر ادا کرنے کے لیے الفاظ کے انتخاب میں کافی آزادی فراہم کر دی تھی۔ اس صورت میں الفاظ کو توڑنے مروڑنے اور ان کے معانی کو ضبط کرنے کا بظاہر کوئی جواز نظر نہیں آتا۔ رہاں سے لائسی یا الفاظ پر قدرت نہ ہونا زبان میں اجتہادی تجربے کرنے کی دلیل نہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان دو شاعروں کے ذہن میں نظم لکھتے وقت خود کوئی خیال، تجربہ یا احساس نہیں تھا۔ وضاحت کے ساتھ تو کبھی بھی شاعر اپنی نظم کے خیال کو لکھنے سے پہلے بیان نہیں کر سکتا، کیوں کہ تخلیق سے پہلے خیال، تجربہ یا احساس بہت مبہم اور نام شکل میں ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل اُسے شکل اور معنی عطا کرتا ہے۔ جو تخلیقات اپنی تخلیق کے بعد بھی خیال کو قافی شکل نہ دے سکیں وہ قافی طور پر نام کام ترین تخلیقات ہوتی ہیں۔ اس لحاظ سے ان تخلیقات کو نام کام ترین تجربے قرار دینا درست ہوگا۔ الفاظ کو قافی شکل، نئے طراز سے اور

نئے معانی دینا تخلیق کا عمل ہے۔ اگر کوئی شاعر پہلے سے یہ طے کر لے کہ اسے تمام مرد و  
 جو و اور معانی کو توڑنا ہے تو یہ عمل سیکانگی ہو جائے گا اور تخلیق بے معنی ایسی حشر پر بحث  
 نظموں کا ہوا ہے۔ احمد ہمیش کے ہاں تو انگ انگ کلموں یا مصرعوں کے کہیں کہیں معنی بھی  
 نکل آتے ہیں مگر افتخار جالب کے ہاں معنی ڈھونڈنے کی ہر کوشش رائیگاں جاتی ہے۔  
 احمد ہمیش جو افتخار جالب کے مقلد ہیں، تقلید میں بھی کام یہاں نہیں ہو سکے، کیوں کہ وہ  
 یعنی درمیں طریقے سے لفظوں کو جوڑنے میں بھی پوری طرح کامیاب نہیں۔“

احمد ہمیش ایسے معزز ہم عصر پر تقلید کا بہتان دھر کر وحید اختر نے جس بے ہودگی کا  
 مظاہرہ کیا ہے، افتخار جالب اس کی پر زور مذمت کرتا ہے۔ اپنے خیالات کی تائید کے لیے  
 وحید اختر نے دو مثالیں متخف کی ہیں اور ان کے بارے میں لکھا ہے کہ ”احمد ہمیش کے  
 مصرع معنوی لحاظ سے مہمل ہیں، لیکن قواعد کی رو سے مہمل نہیں۔ افتخار جالب اہمال کی  
 تلاش میں معنی ہی نہیں قواعد کی بھی ساری حدیں بھٹانگ جاتے ہیں۔ افتخار جالب کی پوری  
 نظم کا یہی حال ہے۔ الفاظ کا بے ربط غبار، جس میں کوئی اندرونی ربط ہے نہ جس کی کوئی  
 شاعرانہ یا غیر شاعرانہ منطق۔ اس بے ربط مہمل عبارت کو جس طرح چھوٹے بڑے مصرعوں  
 کی غہری شکل عطا کی گئی ہے وہ بھی نہ تو وزن کے لحاظ سے درست ہے نہ جملوں کی ساخت  
 کے لحاظ سے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ یہاں جملوں کی ساخت یا الفاظ کی ترتیب کا سب سے  
 ہم اصل بے اصولی اور بے ربطی ہے، اس کے علاوہ کچھ نہیں۔ ان نظموں پر بہت زیادہ غور  
 کرنے کے بعد بھی کسی طرح کا کوئی تاثر ذہن پر مرتسم نہیں ہوتا۔ ہر نظم میں خیاں کا ہونا

☆ کہیں اس لفظ ”ہے“ سے برہونے تک فاصد، زوال، گناہ ارت تو نہیں  
 مگر است کا کوئی ”کا“ نہیں ہوتا۔  
 (”تجدید فہر“، احمد ہمیش)

سعدی شہری زندگی کے علاوہ لکریٹ روشن  
 مہر و آہر چھینچہ بند تک بھٹ کا ”تقرائش فدا  
 و طعس کی باندھنی دہن مزا کر کر  
 قدامت پسند کا پس پیشہ در پیشہ  
 شیفہ مژدہ سیاہ سورج کے درمیں  
 (”نظیس ل مرکزیت انظہار“، افتخار جالب)

ضروری نہیں۔ لیکن ہر نظم کا کوئی نہ کوئی تاثر ضرور ہوتا ہے۔ یہاں صرف ایک تاثر ہے۔  
 اے بیٹے کا۔ اس کا بھی زندگی کی اے بیٹے کے تصور سے کوئی تعلق نہیں۔ اگر ایسا بھی ہوتا تو  
 کوئی بات بن جاتی۔ پاگلوں کی ہے رہا ہنگامہ میں بھی اندرونی ربط اور نفسیاتی جواز ہوتا  
 ہے۔ یہاں وہ جواز اور ربط بھی نہیں۔ ایسا پاؤں پر ایسا ہام کو شعوری طور پر شعر میں بندھتا تھا۔ ان  
 نظموں میں یہ کوشش شعوری بھی نہیں، محض تقلیدی ہے۔ شاعری میں اندھ بھی تقلید اور  
 بے مقصد تجربے سے زیادہ بری بات کوئی نہیں۔ "جواز کی بجائے اس تخلیقی روش کی حقیقی  
 جوبات درج ذیل ہیں۔"

L.S vygotsky distinguishes, first, as a phase type in the development of childhood thinking the unorganised congeries or "heaps" where:

The "heaps" consisting of disparate objects grouped together without any basis reveals a diffuse undirected extension of the sign (artificial word) to inherently unrelated objects linked by chance in child's perception.

At that stage, word meaning denotes nothing more to the child than a vague syncretic conglomeration of individual objects that have somehow or other coalesced into an image in his mind.

The only order provided here, connecting the objects linked together in reality as well as in child's mind, is the order provided by social cadres. *Congeries* is sharply distinguished from complexes.

In a *complex* individual objects are united in the child's mind not only by his subjective impressions but also by bond actually existing between these *objects*. In a *complex*, the bonds between its components are concrete and factual, rather than abstract and logical. Both *congeries* and *complexes* are distinguished from *concepts*.

Since a *complex* is not formed on the plane of abstract logical thinking, the bonds that create it as well as the bonds that help to create

lack logical unity. They may be of different kinds. Any factually present connection may lead to the inclusion of a given element into a complex. This is the main difference between a complex and a concept. While a concept groups objects according to one attribute, the bonds relating to elements of a complex to the whole and to one another may be as diverse as the contacts and relationships of the elements are in reality.

The advanced concept pre-supposes more than unification. To form such a concept it is necessary to abstract, to single out elements and to view the abstracted elements apart from the totality of concrete experience in which they are embedded. In genuine concept formation, it is equally important to unite and separate. *Synthesis must be combined with analysis. Complex thinking cannot do both. Its very essence is abundance, over production of connections and weakness in abstraction.*

A concept emerges only when the traits are synthesized anew and the resulting abstract synthesis becomes the main instrument of thought.

(Structural Study of Myth & Totem)

ابھی حال ہی میں ”نیریک خیال“ (سال نامہ 1974ء) میں عارف عبدالمبین نے موضوع اور ہیئت کے بارے میں جن خیالات کا ظہار کیا ہے وہ وحید اختر کی آرا سے سدرجہ مناسبت رکھتے ہیں۔ عارف عبدالمبین کا کہنا ہے ”پڑھیں پاکستان کے ایک بزرگ اور مجتہد شاعر نے ایک گفتگو کے دوران میں ان شعرا میں سے ایک شاعر کی کاوش کو سراہا ہے جو ایک مذمت سے اردو ادب کو اس شاعری سے نوازا رہے ہیں جو اپنے مغز کے اعتبار سے ایک سرے معنویت کی حامل ہے اور اپنی ساخت کے لحاظ سے اوزار کی مکمل شکست و ریخت کی آئینہ دار ہے۔ اُن کی زبان سے مذکورہ شاعر اور اُس کے کلام کی تشہیم نے مجھے محسوس کروا دیا کہ موضوع اور ہیئت کا مسئلہ جس پر مختلف دفتوں میں اطراف سے کافی خیرو آرائی ہو چکی ہے، ہنوز کس قدر وضاحت طلب ہے، ورنہ کسی فن کار اور اس کے فن



کی اہمیت اور وقت کے درست تعین کی غرض سے موضوع اور ہیئت کے سلسلے میں ہمارا رویہ ابھی کس درجے پر تسلیم کا مطالبہ کرتا ہے۔" ۶۴

یہاں بے معنویت کے الزام اور ان کی شکست و ریخت کے طعنے میں عارف عبدالتین نے وحید اختر کی ہم نوائی کی ہے۔ بقیہ مآخذیں بتدریج واضح ہوتی چلی جائیں گی۔ عارف عبدالتین نے ہیئت کے بارے میں کہا ہے کہ ہیئت ابلاغ کی وہ مخصوص طرز ہے جسے ہم خیال، بشمول جذبہ دوسروں تک ترسیل کرنے کے مقصد کے حصول کے لیے برتتے ہیں اور واضح ہے کہ اس میں اظہاری سانچے کے طور پر خاص صنف ادب کا انتخاب، اس کے لیے سوزوں لفظوں کا پختاؤ، احسن تکنیک کی تجویز اور منفرد اسلوب کے تعین کو کسی طور نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں عارف عبدالتین نے اس امر کو نظر انداز کر دیا ہے کہ خیال، بشمول جذبہ، کی دوسروں تک ترسیل کا مرحلہ تو بعد میں آتا ہے کہ ابتدائے شعر و ادب خود فی ہمارے لیے اپنی ذات کے، نمکشافات اور خیالات و جذبات کی تشکیل کرتے ہیں۔ شعر و ادب کے محرکات میں یہ انفرادی توضیح و تشکیل اساسی اہمیت رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خود عارف عبدالتین نے اپنی حقیقت کردہ ہیئت کی تعریف میں یہی انحراف کے باوجود ہیئت کو اظہاری سانچہ کہہ دیا ہے اگر دوسروں تک ترسیل کا معاملہ ہی بنیادی ہے تو پھر عارف عبدالتین نے ہیئت کو ترسیلی سانچہ کیوں کہا؟ سوزوں لفظوں کا انتخاب کون کرے گا؟ کون کرے یا کوئی اور؟ سوزوں الفاظ کی اگر کوئی مرتبہ فہرست موجود ہو تو پھر ہی ترسیلی مقاصد کے لیے اس میں سے حسب فضا انتخاب کیا جاسکتا ہے۔ عارف عبدالتین کے خیالات سے تو یہ ظاہر ہوتا ہے کہ گویا الفاظ کی سوز و نہیت ایک معروضی خصوصیت ہے۔ اگر معاملہ یوں ہے تو پھر اس کیسے فن کار پر اعتماد کرنے کی بجائے یہ کام سوزوں الفاظ منتخب کرنے والے، ہر بن کے

۶۵ جناب عارف عبدالتین نے اپنی مسئلہ صاف گوئی اور نرم خوئی کی پرسنل روایت کی مطابقت میں ایک نجی ملاقات کے دوران راقم الحروف سے کہا تھا کہ اس مضمون کا بنیادی محرک جناب ن م راشد کی وہ گفتگو تھی جس میں انھوں نے افکار جالب کے لسانی انہدام کے نظریے پر مبنی کلام کی تحسین کی تھی۔ جناب عارف عبدالتین نے جناب ن م راشد کا نام یوں نہیں لیا تھا کہ مضمون میں اس امر کی صراحت کچھ اس انداز سے کی گئی تھی کہ گرامر 1974ء کے گروپ پیش کی ادبی فضا میں کچھ اور کہے کی ضرورت نہیں تھی۔ (افکار جالب)



سہرہ دربارہ من سب ہوگا۔ حسب ضرورت ہر فن کار ان ماحول کی خدمات سے استفادہ کر سکے گا۔ موزوں الفاظ کے انتخاب کی سرزدوی سے بجات سے عاوم خطیوں سے رسکاب کا مکاں بھی نہیں رہے گا اگر پھر بھی کوئی اعتراض کرے تو کم از کم چنگ رسالی میں فاریہ ترکہ سکے گا کہ حسب موزوں الفاظ کا انتخاب ماہرین سے کیا تھا، بندہ، مل سے قصہ و سب علی بند القیاس! منفرد اسلوب کے تعین، احسن تکنیک کی تجویز و کسی خاص صعب اسب پنا و کا معاملہ بھی ماہرین کو تفویض کیا جاسکتا ہے۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ حیثیت سے یہ تمام عناصر اگر سرزدی ہی ہیں تو پھر انتخاب تعین، تجویز اور پناہ کے مسئلہ ماہرین بخوبی حل کر سکتے ہیں فن کار کی حیثیت تو ایک اسبلی پائٹ کی سی رہ جاتی ہے۔ اس کے برعکس حقیقت یہ ہے کہ منفرد اسلوب، موزوں الفاظ کا انتخاب، جس تکنیک کی تجویز اور کسی خاص صعب اسب کا پناہ فن کار کی مخصوص فتاویج کے حوالے کے بغیر ممکن ہی نہیں کہ ساری طور پر شعرو د ب خود فن کار کے لیے اپنی کشور ذات اور تشکیل محسوسات و خیالات کا ذریعہ ہیں۔ یہی بات ژاں کا کتو کے پیش نظر تھی جب اُس نے کہا تھا کہ تغیر، جو شاعری کی دیوی ہے، ہمیں اس سے آگاہ کرنی ہے کہ ہم نے کہا کیا ہے، جس کا ہمیں پناہیں ہوتا۔ ڈیویڈی ہارڈنگ نے کہا ہے: ”اگر ہم کسی شاعر سے پوچھیں کہ اس کی نظم کیا ترسیل کر رہی ہے تو اس بات میں یک غلی دالت یہ ہوتی ہے کہ شاعر کے پاس پہلے کوئی خیال یا معنی تھا جس کا بعد میں اس نے نظم کے لفظوں میں ترجمہ کیا۔ فی الحقیقت شاعر نے جو کچھ کہنا تھا اُس کا کہیں وجود نہ تھا، تا آں کہ اُس نے کہ نہ دیا۔ ایک شاعر جو لفاظ، امیج اور واقعات کو قدرتی یا ماسکی مضامین سروں کے ساتھ استعمال کر رہا ہو، بہت ممکن ہے کہ وہ اکثر وہ معانی پہنچا رہا ہو جس کے حلق یہ نہ کہا جاسکتا ہو کہ تحریر سے قبل اُس نے انہیں کا ارادہ ہا تھا اور جو کچھ کہ اُس نے لکھا ہے اُسے دوبارہ پڑھنے کے بعد بھی وہ اُس معانی کو حات پایا ہو۔ اس مکان کے بہت سے پناہوں پر ولیم، پیچسن نے خاص طور پر روشنی ڈالی ہے۔ نطق و و طرز عمل و کمال دتا ہے جس میں وہ اس اطراف پر ایک وقت فغز ہوتی ہیں۔ ایک جانب انسانی تجربہ، حساس، روپنے، خواہش، مفاد اور شعور کے سو ہوم رنگوں و رسموں کی، دھند

اقسام ہوتی ہیں تو دوسری جانب زبان اُن تجربات کی طرف رجوع کرنے کے لیے نازک اور لطیف ذرائع کی وسیع حدود دہنا کرتی ہے۔ جب ہم بولتے یا لکھتے ہیں تو تجربہ کسی طور زبان کے سانچوں میں ضم ہوتا ہے اور زبان ہی کے سانچوں کی شکل میں مسودہ ہوتا ہے۔ بعض ذہنوں میں لسانی اہل اُس بنیادی تجربے کی۔ اُن بیانات میں کہ جن کا کم پیش پیرا فریڈ ہو سکتا ہو، حکایتیں نہیں کرتے، بلکہ اُن غیر لسانی تجربات کے نازک ترین خصائص کی بھی نشان دہی کرتے ہیں جن کی مصنف کو کوئی آگہی نہیں ہو سکتی سوائے اُس تحریر کے مفاد عسروں کے ذریعے، جسے کہ وہ لکھنے میں مشغول ہوتا ہے۔ اس کے باوجود بھی یہ ممکن ہے کہ وہ اس سے باخبر نہ ہو پائے کہ اُس نے کیا کہا ہے۔“

ہیئت کے بارے میں اس تعارفی گفتگو کے بعد عارف عبدالمستین کا کہنا ہے:

”حقیقت یہ ہے کہ خیال ہر فرد کی مخصوص ذہنی فضا سے پہلے خود بھی متاثر ہوتا ہے اور پھر جب متاثرہ حالت میں باہر آتا ہے تو اُس ماحول کو بھی متاثر کرتا ہے جس سے ابتداً مظهر ہو تھا۔ گویا خیال بہ یک وقت انسانی ذہن پر مادی گرد و پیش کے عمل اور رد عمل کی نشان دہی کرتا ہے اور کیوں کہ یہ ایک غیر مرئی حقیقت ہے اس لیے اپنے اظہار کے لیے کسی مرئی وجود کا مطالبہ کرتا ہے۔ ہیئت اس مطالبے کی تکمیل کا دوسرا نام ہے۔ اس بات کو یوں بھی اد کیا جاسکتا ہے کہ خیال اگر روح ہے، ہیئت اس کا جسم ہے اور جس طرح روح جسم کے بغیر اپنے وجود کا ادراک کروانے سے عاجز ہے، بالکل اسی طرح ہیئت کا واسطہ قبول کیے بغیر دوسروں کو اپنے وجود کا عرفان مہیا نہیں کر سکتا۔“

روح اور جسم کے استعارے کے ذریعے خیال اور موضوع کو نہ صرف علاحدہ

علاحدہ کیا گیا ہے، بلکہ ان کی صفات بھی متعین کی گئی ہیں۔ خیال غیر مرئی ہوتا ہے جب کہ ہیئت مرئی ہوتی ہے۔ ہیئت کا مرئیت کے علاوہ معروضیت بھی ایک لازمہ ہے۔ عارف عبدالمستین کے نقطہ نظر میں فرد کی مخصوص ذہنی فضا کی قطعاً کوئی گنجائش نہیں۔ ہیئت کے ضمن میں ٹھیکہ معروضیت کے پرچارک عارف عبدالمستین کے ہاں فرد کی مخصوص ذہنی فضا کا تذکرہ سراسر سبب محال ہے۔ فن کار کی ”فنا و طبع اور مخصوص ذہنی فضا کو تو اُس وقت جزو متلا

بنایا جاسکتا ہے جب شعراء اور ادب کے تھار کو غیر معروفیت سے ہم متاثر ہو رہے ہوں۔ عارف عبدالتین کے مرتب کیے ہوئے قصیوں کی موجودگی میں یہ ممکن ہی نہیں۔ عارف عبدالتین کا اپنے قصیوں سے انحراف کر کے فرد کی مخصوص ذہنی اظہار کا کرنا سمجھ میں نہیں آتا۔ اسے صداقت سے پہلو تکی کہا جائے، ذہنی گنہگاروں کا کرشمہ قرار دیا جائے گا، وہ یہ جی حردا فکری حیانت مانا جائے۔ خیال، جذبے اور احساس کی نوعیت کیا ہے؟ لیکن نہیں؟ ک۔ راصر، کہ ہنوز عارف عبدالتین کے ہیئت کے تھار کا جائزہ مکمل نہیں ہوا۔ ہیئت کے مرئی اور معروفی ہونے کا تھار عارف عبدالتین کے ہاں کافی راسخ ہے۔ ہیئت کے مسئلے کو عارف عبدالتین نے ایک اور حوالے سے دیکھنے کی کوشش کی ہے ”خاندان، غلیہ کے طویل عہد حکومت کے دوران میں مختلف بادشاہوں کی آمدورفت سے قطع نظر پڑھیں پاکستان و ہند کے بنیادی معاشی و صحافی میں کوئی تبدیلی رونما نہ ہوئی۔ الہام دیکھتے ہیں کہ اس نے ایک مخصوص طبعی فکر اور ایک مخصوص مابعد الطبیعیات کو فروغ دیا اور اس کے امتیاز کے سے کچھ مخصوص فنی سانچے مسلسل بر دے کا ر آتے رہے مگر جب مذکور خاندان کا چار اعلیٰ گل ہوا اور انگریزوں نے اس بزرگ کی زمام حکومت اپنے ہاتھوں میں تھامی تو اس کا بنیادی معاشی و صحافتی تغیر آشا ہوا، اور نتیجے کے طور پر خیال میں انقلاب برپا ہوا اور اس انقلاب نے ترسیل و بارع کے ی صورتوں کو جنم دیا۔ یہ القاء اگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ نثر میں اگر داستان نے فسانے کے لیے ورشا عری نے مثنوی اور غزل کے لیے راستہ چھوڑا تو اس پہنچی تبدیلی کے پیچھے موضوع کی تبدیلی اور موضوع کی تبدیلی کے عقب میں مادی، حول کی تبدیلی کا فرما تھی پھر نظم کا نظم، پند، نظم، مہر اور نظم آزاد کے مختلف مدارج سے گزرنا بدست خود سننے خیال کے مختلف مدارج کی نشان دہی کرتا ہے جس میں آزادی اور ہیئت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔“

اس تجزیے میں ہیئت مزید محدود ہو کر صنفی ہیئت کا درجہ حاصل کر رہی ہے۔ گویا عارف عبدالتین کو ہیئت مرئی، معروفی اور صنفی حوالوں ہی سے دکھائی دیتی ہے۔ اور ان اور صانع پر نفع کو بھی عارف عبدالتین نے سی مصممان میں کسی درجہ ہیئت کے زمرے میں

رکھا ہے۔ تاریخی حوالے سے تجزیہ از خود سواں مطلب ہے۔

دکنی اردو اور دہلوی اردو مسلمانوں کے طویل عہد حکومت میں طبعی فکر اور مابعد الطبیعیات میں چند در چند اختلافات ہی کی نہیں، ڈکشن اور ملازمت کی غایت درے ملاحظہ کی گئی کیوں کر؟ پھر یہ کہ اصناف میں جو اہمیت گیت کو دکنی اردو میں حاصل تھی اُس کا دہلوی اردو میں غزل سے اتنا بُعد کیوں ہے؟ فردن دیبا، طبعی فکر، مابعد الطبیعیات اور ملازمت کے اختلافات اپنی گہرائی میں کسی ماقبل لسانی پس منظر کی نشان دہی کرتے ہیں؟ ان سوالات سے محض یہ دکھانا مقصود ہے کہ عارف عبد المتین کا خاندانی مغلیہ کے عہد کے شعروادب کا تجزیہ چوں کہ اہم تفصیلات پر انحصار کیے بغیر ہی کیا گیا ہے اس لیے چنداں قیاس نہیں کیا انگریزوں نے بڑے صغیر پاک و ہند کے بنیادی موسیقی ڈھانچے میں تغیر و تبدل کیا کہ یہاں کے معاشی ڈھانچے کو برقرار رکھتے ہوئے اس پر امپیریل ارم کا تراکب کیا؟ ان تمام خرابیوں کا ایک سبب یہ ہے کہ عارف عبد المتین کا بیت کا تصور مرئی، معروضی اور منہی ہے۔ اصناف کو عارف عبد المتین نے خود جس نہیں کیا ہے۔ کیا بیت کوئی قائم بالذات شے ہے؟ کائنات کی کوئی شے قائم بالذات نہیں در بیت کو اس ٹکڑے سے مشبہ قرار نہیں دیا جاسکتا۔ یہ جواب اصحاب ادب کی تخصیص کے حوالے سے اپنی قبولیت کے سلسلے میں ناقص پیدا کر سکتا ہے، کیوں کہ فن پاروں کی غزل، نظم، انساں اور ناول وغیرہ کی categories میں رکھتے ہوئے ہم ان اصناف کو قائم بالذات قرار دینے کے رویے کا شاید عملاً انہیں رکرتے ہیں مگر بغور دیکھا جائے تو یہ رویہ صرف ان فن پاروں کو ایک خاص طرح کا شخص مہیا کرنے کی ایسی کوشش ہے جو ان کو ایک دوسرے سے ممتاز ممتاز کرتی ہے ورنہ اُن کے قلمی مطالعے اور اُن کی جمالیاتی خصوصیات کے محاکے میں سہولت کا سوجب بنتی ہے، ورنہ اس کوشش کا اُن اصناف کو قائم بالذات تصور کرنے سے اصلاً کوئی علاقہ نہیں۔“ عارف عبد المتین کے یہ خیالات اُس تجزیے پر بھی پانی پھیر دیتے ہیں جو تاریخی حوالے پر منحصر تھا۔ دنیا کی کوئی شے قائم بالذات نہیں! درست! لیکن قائم بالذات کے ایک معنی اور بھی ہیں جو فقط اسی وقت وضاحت پا سکتے ہیں جب

ہیئت کا تصور مرئی اور معروضی نہ ہو۔

دی ڈبلیو ہارڈنگ نے فکر و خیال کے اس وسیع سطح پر سیر حاصل بحث کر کے کئی نئے پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ خیال، آئیڈیالوجی اور عقیدہ صرف مجر د فکر سے عبارت نہیں، بلکہ اس میں خود ہمارے اپنے محرکات کی شناخت، اپنے مفادات کی تفتیش، خواہشات اور مقصد کی فارمولیشن، رویوں اور ترجیحات کی تعریف و تعارف شامل ہوتی ہے۔ جسمانی ضروریات اور ان کے درمیان تصادم کی حالتیں، آسودہ خاطر، طمانیت اور بے آرامی کی کیفیتیں جب بتدریج آگہی کی دنیا میں داخل ہوتی ہیں تو ان کی ضرورت کم و بیش مخصوص اُسٹوکوں اور رویوں کی سی ہوتی ہے۔ اپنی مکمل فارمولیشن کی منزل تک پہنچنے پہنچنے یہ مہنجات فوری زمانہ حال کی پریشانی کے امکانات، گزرے وقتوں کی یادوں اور نتائج کی پیش آمد، شکلی، عقلیاتی نظاموں، جذبات، اخلاقی مضامین اور منطقی فکر کے اصولوں سے چلتا رہنمائی تعلق یا گہرا ربط پاتے ہیں۔ فوری اخراج پانے والے مہنجات، اور مہنجات کی ترمیم کرنے والے ذرائع، الفاظ اور ایمجری کے منہاجوں سے انتہائی مختلف حالت میں موجود ہوتے ہیں۔ الفاظ اور ایمجری ان مہنجات اور ان کی ترمیم کرنے والے عناصر کی تشکیل و تعریف کی بہت بعد کی منزل ہوتے ہیں۔ ان مہنجات کی انتہائی ابتدائی اہم صورت محض چہرے کے تاثرات اور تہذیبی انداز کے کھلے شواہد ہی میں دکھائی نہیں دیتی، بلکہ نقیاض، مقدمی تشبیح، اہل، عضلاتی رواج، آنتوں میں کھنچو و در دوران خون میں تغیرات میں بھی ہمارے سامنے آتی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ استری پر بھی چہرے کی ہائندہ سرخی حیا چھاتی ہے اور وہ اسی طرح اپنے آپ سے آنکھیں جھپکتی ہے۔ عام حالات میں یہ کیفیات تمام بدن کی گہری ہونسانہ اداؤں پر مشتمل ہوتی ہیں جو کسی رویے یا اعتقاد کے عقلیاتی اصطلاحوں میں ظہور پزیر ہونے سے پہلے، اس کی ہم رہی یا اس کی مکمل جانشینی پر منتج ہوتی ہیں۔ شعوری فارمولیشن کی سطح تک پہنچنے سے پہلے یہ مہنجات ہمارے نظام اقدار کے حواس سے تقریباً قدر اور تہذیبی سے، ممکن ہے، رُوشناس ہو جائیں۔ نظام اقدار سے مراد ہے ہمارے ضرورتوں اور مفادوں کا مکمل اسٹرکچر، اپنے ماحول کے تقاضوں، جذباتوں کے سماجوں



اور روتوں کے سلسلوں سے ہمہ جہتی آعلق جو مخصوص صورت حال کی تکمیل میں قدر کو متاثر کرتا ہے۔ نظام اقدار کبھی مہتممات کو ہانکل دبا دیتا ہے اور کبھی ان میں رت و بدل کر دیتا ہے۔ ایچ سازی اور لسان سوچ سے بہت پہلے ایک اخراج طلبہ ایچ کو نظام اقدار سے منسلک کیا جاسکتا ہے۔ پیش ترازیں کہ یک ایچ الفاظ یا ابھری میں داخل جاتے، ان سلسلوں کو، جو شعور سے باہر ہوتے ہیں، اس امر کے کئی مواقع میتر آتے ہیں کہ وہ اُسے روکے، تبدیل کرے یا اُس کے اخراج میں مدد و معاون ثابت ہو۔

اقدار کی وہ تنظیم، جو شخصیت کی تعمیر کرتی ہے، اس کے کم از کم کسی حصے سے ہمیں کر ایک ایچ بتدریج یا قاعدہ تعریف کے زمرے میں آتا ہے۔ معمول کی پرہیز میں روزمرہ کی زندگی کی کئی چیزیں مختصراً دراک میں آتی ہیں اور پھر نظر مدار کردی جاتی ہیں۔ ان میں سے کچھ چیزوں کے بارے میں اگرچہ سوچا تو نہیں جاسکتا لیکن وہ بعد کی فکر یاتی کارروائی کو متحرک کر دیتی ہیں۔ یہ دن کے باقیات سیٹھے ہوئے ایک خواب ہو سکتا ہے، یہ کسی جگہ کا یادداشتی ایچ ہو سکتا ہے جو ہمارے کسی کتاب کے پڑھنے کے عمل میں رشتہ اندازی کر رہا ہو اور یہ ایچ کچھ دو تین صفحوں میں آنے والے کسی لفظ سے منسلک ہو، یہ کسی مسئلے کے حل سے متعلق ہو جس میں کوئی نظر انداز شدہ مدر کہ فعال حصہ رکھتا ہو۔ نظر انداز شدہ مدرکات اگرچہ وہاں شعوری سطح پر متاثر کرتے ہیں، مضبوط شدہ یا بازداشت مدرکات نہیں ہوتے۔ چوں کہ جذبات حیاتی پرپشن کی تکمیل کرتے ہیں اس لیے تمام مدرکات کا ایک جذباتی مفہوم بھی ہوتا ہے۔ یوں مکمل حیاتی ادراک جسمانی عوامل پر مشتمل ہوگا۔ خوف کی جوابی حرکت ہی کو بیچے یہ جوابی حرکت خوف کے سلسلے میں انسانی جرأت مندی، بزدلی، نفی وغیرہ کے متعین روتوں کے درمیان وقوع پذیر ہوتی ہے۔ یہ رویے بھی جزو جسمانی ہیں مثلاً انقباض، اپنے آپ کو مضبوطی سے سنبھالنا، کندھوں کو کھینچنا، گردن کی حرکات وغیرہ اس میں کسی شک کی گنجائش نہیں کہ حیاتی حرکت اور اس کے جذبے کے درمیان تعامل اور تربیم کرے والا نوڈ یا فطری رجحان جسمانی سطح ہی پر شروع ہو سکتے ہیں۔ اگر ہم واقعتاً انسان کو ایک نفسی جسمانی کل سمجھتے ہیں نہ کہ ایک جسم جس پر دماغ کی حاکمیت ہے تو پھر ہم



اس امر کی یہ مشکل ہی تو دیکر سکتے ہیں کہ نہایت کی کافی ساری تنظیم اور ہا اسی تنظیم جیسی فی  
 دے ہی میں جاری رہ سکتی ہے، چاہے یہ آخر دامر تعلقاتی تجربے کی صورت میں ظاہر نہ  
 ہو۔ یہاں سے ڈی ڈیو ہارڈنگ کا استدلال ایک اور رخ اختیار کرتا ہے۔ ادب میں  
 معتبر اور قارئین جن، الفاظ اور امیز سے دو چار ہوتے ہیں، وہ اپنے ظہور سے پہلے کی  
 وسیع تنظیم کی ہم رہی میں ظاہر ہوئے ہوں۔ سو سین سینگر الفاظ اور امیز کے ظہور کو تجربے کی  
 قلب، ہیئت قرار دیتی ہے۔ یہ ایک بالخصوص نسائی عمل ہے جو خود بخود اور نگار ہوتا رہتا  
 ہے۔ اسے کسی اور ضرورت کی انگیخت کی حاجت نہیں ہوتی۔ گنگو نسائی ذہن کے بنیادی  
 عمل کا، جو تجربے کی علامتی قلب ماہیت پر مبنی ہے، فی الحقیقت نوری و وجودی قیاری اختتام  
 ہے۔ یہ امر کہ گنگو دوسروں سے تفصیلی ابداع کو ممکن بناتی ہے کسی بعد ہی کے مرحلے پر ہم  
 بننا ہے۔ بچے اوائل عمر میں دوسروں کے رد عمل کو قطعاً خاطر میں نہیں لاتے۔ وہ اپنے اس  
 ساتھی سے بھی اتنی ہی خوش دلی سے بات کرتے ہیں جو ان کو سمجھتا نہیں جتنا کہ اس کے  
 ساتھ جو بچہ جواب دیتا ہے۔ بے شک انھوں نے زبان کو بہت پہلے سے عملی طور پر استعمال  
 کرنا سیکھ یا ہوتا ہے لیکن یہ خاص طور پر بچگانہ یا خود مرکزی و کیفہ مستقل جاری رہتا ہے۔  
 درال حالہ کہ بزرگ کے ساتھ پھیلاؤ میں معتد بہ اضافہ ہو رہا ہوتا ہے۔ سو سین لینگر کے  
 خیال میں ایک لفظ یا ایک ایجنج بہ یک وقت کئی معنوں کا حامل ہو سکتا ہے۔ معانی ایک  
 دوسرے سے متعلق تو ہوتے ہیں لیکن ان میں منطقی گنگو کی طرح کا تسلسل اور توازن نہیں  
 ہوتا۔ یہ تعلق اور رشتے بھی بالفرحت ادا نہیں کیے جاتے اپنی بات کو، گے بڑھانے کے  
 سہاڈی ڈیو ہارڈنگ نے ایل ایل تھرستون پر انحصار کیا ہے۔ ایل ایل تھرستون کے خیال  
 میں دانت محض تعقل تک محدود نہیں، بل کہ یہ محرکات کی تنظیم سے بھی تعرض رکھتی ہے۔  
 محرک کا، جب تک کہ وہ کسی بیرونی عمل میں متعلق نہ ہو، بتا ہی نہیں چلتا۔ گویا محرک کی  
 تعریف ماحول کے مہیا کردہ مواقع پر منحصر ہے۔ ایل ایل تھرستون کا کہنا ہے، ”ہمیں اس  
 بات کا مطالعہ کرنا ہے کہ کس انداز میں ایک فرد ان تحریکات کی تلاش و جستجو میں سرگرداں  
 ہوتا ہے جو کہ اس کا ماحول فوری طور پر مہیا نہیں کرتا۔ پھر وہ تحریکات، جو اتفاقاً دست یاب

ہوتی ہیں، کس انداز سے اُن کے وسیلے اور اُن کی مدد سے وہ اپنی متحرک ذات کا مکمل بندوں ظہر کرتا ہے پھر اُس کا اُن متبادل اور قائم مقام تحریکات سے مماہست کرینا، جس کا کافی ہونے کی بنیاد پر دوسرے موقع پر وہ رد کر چکا ہوتا ہے۔ ڈی ڈی بیو براؤنگ نے اس بارے زنی کرتے ہوئے کہا ہے کہ یہ تجزیہ روزمرہ کے ٹھوس طرہ عمل ہی کے بارے میں درست نہیں، بل کہ اس کا طلاق زیادہ واضح مناسبت سے خیال کے لفظوں میں سمجھا دیتا ہوتا ہے۔ ایک کم حساس مصنف بالقوہ نئے خیال سے پرانے رواں ورجا لفظوں کی طرف لڑھک جاتا ہے اور ایک منہایت قبول کر کے ایک ایسی تخلیق سے جو طبع راہرونی تھی قطع تعلق کر لیتا ہے۔

نئی تخلیق کے ضمن میں مختلف اصطلاحوں کو بروئے کار لکر عیسے دروس نیے بدل انداز میں، سی راے سے عارف عبدالتین نے اتفاق کیا ہے: ”ویسے یہاں یہ بات ہی ہمیں اپنے ذہن میں ضرور رکھنا پڑے گی کہ جہاں مادی ماحول کی تبدیلی نئے خیال کے ظہور کا موجب بن رہی ہوتی ہے وہاں پرانا خیال بھی پناہ کی سعی ناکام میں مصروف ہوتا ہے اور انسان مدت تک اس کی صحت کی illusion کو توڑنے کے لیے پنے آپ کو اٹھ نہیں پاتا کیوں کہ ایک طرف انسان اور فرسودہ خیال کی دیرینہ رفاقت ایک ایسی جتنی عادت کو وجود میں لچکی ہوتی ہے جو اس عدم آمادگی کی تہ میں کارفرما ہوتی ہے تو دوسری طرف نیا خیال اپنی اجنبیت کی وجہ سے عدم قبولیت کی فضا پیدا کر رہا ہوتا ہے۔ علاوہ ذیل پر نا خیال آزمودہ ہوتا ہے اور اپنی افادیت کا عملی اور اک کروا چکا ہے، جب کہ نیا خیال آزمائش کی بھٹی میں سے ابھی گزر نہیں پایا ہوتا ہے اور اپنی افادی حیثیت کو تسلیم کرنے کے لیے مہمت کا طالب ہوتا ہے۔ لہذا قدرتی طور پر پرانے خیال پر بے خوف اعتماد اور نئے خیال کے سلسلے میں بے خوف بے اعتمادی اس انقلابی رابطے کے وجود کو بظہر و خفا لادیتی ہے مگر کیوں کہ یہ دھندلاہٹ ظاہری ہے، باطنی اور حقیقی نہیں اس لیے چند قابل شناسا واضح رہے کہ جو بات میں نے مادی ماحول اور خیال کے سلسلے میں دیرینہ رفاقت آزمائش اور افادیت کے حوالے سے کہی ہے وہی بات خیال اور اس کے طرہ ظہر کے بارے میں

بھی کہی جاسکتی ہے، بل کہ زیادہ لطیفیت کے ساتھ کہی جاسکتی ہے۔ نئے موضوع کا بعض اوقات کافی دیر تک پرانی ہیئت کا سہارا تلاش کرنا ایک ایسا عمل ہے جس کے اسباب کا سراغ لگانے کے لیے ہمیں یہی حوالہ کار آئے ہو سکتا ہے۔ جدید موضوع جس اوقات کافی عرصے تک قدیم ہیئت کی پشت پناہی کی بجٹ ہو کرتا ہے کیوں کہ قافی سوانست آزمودہ کاری اور افادہ قدیم ہیئت کو سر پہنوی اہمیت عطا کرتے ہیں۔

یہاں اہمیت کا لفظ سراسر قند اور گرم راہ گس ہے۔ فی اصل یہ پہل پسندی اور روایت پرستی کے بنیادی عناصر ہیں۔ یہ نئی واردات کے نئے ظہار سے خائف ہونے کے مظاہر ہیں۔

اس امور کی روشنی میں صاف ظاہر ہے کہ الفاظ اور اسبجری کا جو فرق دکنی اردو اور دہلوی اردو میں اس قدر نمایاں ہے، اس کا بیادوی سبب کیا ہے؟ صرف یہی نہیں، طبعی فکر و بعد الطبیعیات میں بھی انہی عوامل کی وجہ سے دکنی اردو اور دہلوی اردو میں حد درجہ تفاوت ہے۔ دکنی گیت اور دہلوی غزل میں الفاظ کے مآخذ، تلازمات اور تراکیب میں اختلافات فروغی نہیں، بنیادی ہیں۔ یہاں بھی قبل سانی پس منظر کی کرشمہ سازی سے چشم پوشی نہیں کی جاسکتی۔ یہ بھی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ گیت اور غزل کی ظاہری شکل کو نظر انداز کر کے اگر ان کی غیر مرئی و غیر معروضی ہیئت کا غور مطالعہ کیا جائے تو یہ بات اظہر من الشمس ہو جاتی ہے کہ الفاظ، اسبجری اور فکر سے قبل سانی پہلو کتنی بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ قبل سانی نہیں منظر کے حوالے سے یہ معروضات عمومی طور ہی پر درست نہیں، بل کہ صاحب طرز اور صاحب اسلوب فن کاروں کی نسبت سے ان کی اہمیت اور صداقت مزید واضح ہو جاتی ہے کہ طرز اور اسلوب کی انفرادیت میں افتاد طبع شخصی، ذہنی فضا اور مخصوص رجحان لفظیاتی نظام کو شدت سے متاثر کرتے ہیں۔ حریت اور آزادی کے تصور، رت برطانوی استعمار کے خلاف سیاسی محاذ آرائی اور جدوجہد کے اہم ترین جھنڈیا رہے۔ اس میں شک و شبہ کو دور سے دیکھ کر کے مترادف ہے لیکن شعر و ادب میں حریت اور آزادی کے فکری عناصر کے ساتھ کون سے غیر سانی عناصر کا رفرما تھے؟ اس فکریاتی نظام کے زیر سطح بے نام، بے شکل حسیاتی

پرپش کی غیر ہستی اور جسمانی تنظیم منہجیات کو درخور اعتنا نہ رکھا جائے تو حریت اور آزادی کے شعروادب کی غیر مرئی اور غیر مروضی ہیست، جو مختلف فن کا دل کے انفرادی سالیب کی بنیاد ہے، آنکھوں سے اور جمل ہو جاتی ہے۔ اس سلیب کی رنگارنگی کی توضیح حریت اور آزادی کے بحر و افکار سے ممکن نہیں پھر یہ کہنا کہ حریت اور آزادی کے بحر و افکار ہی ہم راہی میں قبل سانی منہجیات کی تنظیم کا فرمانہ تھی شعروادب کی تخلیق کو خاص میں نوپیکر ملک اور سٹرل عمل بنادیتا ہے۔ خیال، آئینہ یا سوجی اور عقیدے کی قاریوشن بہت بعد کا عمل ہے۔ اس سے پہلے لفظ اور ہجری کی منزل آتی ہے۔ اس سے بھی پہلے وہ حیاتی مدرکات اور منہجیات ہیں جو قبل سانی، غیر ہستی اور جسمانی ہوتے ہیں۔ چنانچہ ان منازل کو موقوف کر کے حریت اور آزادی کے محض تعلقاتی اور منطقی تصور رات پر انھیں رکھ کر شعروادب کے غیر مرئی سٹرکچر کو، جو موضوع و ہیست پر حاوی کلیت ہے، نظر انداز کر دینا بہت غلط اور ہم راہ کن ہے۔ ایک ہی تحریک سے وابستہ ہونے کے باوجود فیض اور متحدہ دم کی شمری میں بنیادی فرق موضوع اور ہیست پر حاوی اس کلیت کی بدولت ہے۔ شعروادب کا غیر مرئی سٹرکچر، موضوع اور ہیست سے ماوراء خود سکتی اور قائم بالذات ہوتا ہے۔ فکر کے سانی اور قبل سانی عناصر کس طرح سانی تشکیلات کے دامن میں سمٹ جاتے ہیں؟ ڈی ڈیو ہارڈنگ نے اس سلسلے میں پال والیری کے تجربات سے خود اس کے لفظوں میں استنباط کیا ہے، ”میری کاوشیں، میرے نولنے کی مساعی، اندرونی رمزیات کی سختی یا بی، وہ لاہدی سانی انوار جو آکا فاک لفظوں کی ایک مخصوص بندش نافذ کر دیتے ہیں، گویا کہ ایک خام بندش میں کسی قسم کی ذاتی قوت تھی۔ میں تقریباً کہہ اٹھا: ایک نوع کا عزم الہیات، جتنی پراگندگی یا آزادی کے بالکل برعکس، ایک ارادہ جو بعض اوقات ذہن کو اپنے منصوبے سے منحرف ہونے پر مجبور کر سکتا ہے اور نظم کو جو کچھ کہ وہ ہونے والی تھی اس سے بالکل مختلف، بل کہ ایک ایسی شے بنادے جس کے متعلق وہ ہم و گمان بھی نہ ہو کہ وہ یوں بن سکے گی۔“

منصوبوں اور پیش گمانیوں کی قلب ماہیت یہی قبل سانی منہجیات کی تنظیم کرنی

ہے اور جو بندش برادر ہر آتی ہے، وہ ان کے ہاں سالانہ تالیفات میں، نظم رتی ہے۔  
 اسی (ایلیو ہارڈنگ) کا کہنا ہے کہ اگر ہمیں نیا، تالیفات، تالیفات، تالیفات سے، انہیں ہے تو  
 پھر وہ حادثات، اظہار، جن کی وسط سے نفسانی سرے سے ہٹا رہا ہے، انہیں ہے، انہیں ہے،  
 اعمال کے توجہ طلب اور اہم پہلو ہیں۔ وہ لیاں جو سنسکر کی گرفت سے ہر فل آتا ہے،  
 اہم کاف کا واضح طور پر معروف ہوتا ہے۔ اگر یہ قابل قیاس ہو تو پھر اس کی لسانی فارمیشن  
 بھی ممکن ہوتی ہے۔ غرض کہ زبان اور آراء و نظریات کی تفتیش عام طور پر عام لیاں کے تالیفات  
 ہانے کی بجائے محمل بنے بنائے، انتہائی سادہ اور منظم شخصیت سے منقطع ہونے والے  
 خیالات پر روشنی ڈالتی ہے۔ فرانک نے ماحول کے تصور میں دو طرح کے خیالات کو گنڈ کر  
 دیا ہے۔ اولاً وہ خیالات جو ناقابل قبول اور صحت شدہ ہونے کے باوجود واضح اور  
 دروں بنی کے متحمل ہو سکتے ہیں اور ثانیاً وہ خیالات جنہیں 'ان' کا نام دیا جاتا ہے اور جن کو  
 دروں بنی کے ذریعے جانا ہی نہیں جا سکتا۔ اگر فرانک ماحول کی اصطلاح کو صحت شدہ اور  
 شخصیت سے منقطع تصور کے لیے مخصوص کر دیتا اور قبل شعوری مواد کو 'ان' سے وابستہ  
 کر دیتا تو اس کے ہاں کنفیوژن کم ہوتا۔ گویا قبل لسانی خیالات اور لاشعوری خیالات  
 کے مابین ایک واضح خط، تیار موجود ہے۔

اس ضمن میں سناں دال، بھو بیتر، جیمز جوائس، سیمینل ایکٹ اور راب گرے کے  
 تاویلوں کا حوالہ ضروری ہے۔ سب سے زیادہ قرضوی کی برہمی ملاحظہ کیجیے "جیمز جوائس کی لاشعوری  
 ایک زبان بنانے کی کوشش، ہمارے جدید ترین شعرا کی قلم برداشتہ نظمیں، جو پیش تر مشرلی  
 شعرا کی تہذیبی بے ترتیبی کی نسل ہوتی ہیں، سب ایک ہی قبیل کی چیزیں ہیں۔ ہمارے  
 جدید ترین شعرا کبھی ایک جاتی زبان کا استعمال کرتے ہیں اور ہمیں یہ سمجھتے ہیں کہ یہ کام  
 ان کا جن کر رہا ہے اور کبھی وہ زبان کے محاوروں کو اس طرح استعمال کرتے ہیں کہ ان کی  
 سماجی حیثیت ختم ہو جاتی ہے، اور، مگر یہ نہیں کرتے تو دہن میں پڑی ہوئی ساری تصویروں کو  
 کاغذ پر بے ربطی سے بکھیر دیتے ہیں اور اپنے شعور کو اس زحمت سے بچا لیتے ہیں کہ وہ ان  
 میں کوئی معنوی یعنی اداغی ربط پیدا کرے... قاری ان کی تحریک میں یہ کہتا ہے کہ ان





ہے کہ ہر نئے سلسلے کے دعووں کو انارکسٹ کہہ کر کھینچے بندوں پر نام یا جانات۔ یہ صورت حال ہے جس میں لی ٹس پیٹ نے ہارن کاغذ یا سب آٹھ بی، تیرہ اس امر کا ثبوت بھی کیا ہے کہ پیٹرس کا جائزہ بطور ایک کیوں۔ یہ جانے کی بات ہے کہ ناک نہیں کہ بیسویں صدی کے ادب کی ٹیٹس، ہیڈنگٹاٹ اما نام کی ہے کہ ہر ادبی تجربات کو شخص کج رویوں کے طور پر بدنام مست بنایا گیا ہے۔ تیرہ سو سے مزید کہا ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز میں یورپی کلچر کے آفاق کی جہاں میں سے ہر پانچوں فرانس نے دو سو بیسویں کی دریافت کی نالسنائی کی تخلیقات اور روایتی تصنیفات! پانچوں فرانس کا یہ، سفر رہ بڑی منہ بہت سے چٹا گیا تھا۔ پھر سٹ نال نگاروں کی س طاقت ورنل کے بارے میں، جو عین اُس وقت غائب ہو رہی تھی جب جیمس جی اس مرا کا تقاضا کر رہا تھا کہ حقیقت کو متحمل سے مشکف کیا جائے۔ چوں کہ رمضہ وسطی کے لوگ اپنی ال مکر منظم داستانوں کو بہ دہری کے مثالی رویوں پر ترجیح دیتے تھے اس لیے حقیقت نگاری کا ارتقا شہر کی پیداوار رہا ہے۔ ہماری بورڈ و تہذیب میں، بہت سے حوال کی ہدایت، جو ساجیتی بھی تھے ورٹیکولر جنیکل بھی، شاید ناول سے سب سے زیادہ امتیازی قسمی شکل اختیار کر گیا ہے۔ ابھی حال تک نچرل ارم ناول کا غالب رہا تھا۔ نتیجہ واضح ہے۔ سرمایہ داروں کے بڑھتے ہوئے دباؤ کی وجہ سے نئی بوٹواری مجبور ہے کہ وہ ارقی و عامیہ اور شکست و مرٹیشن کی اندوہ ناک تصویر کشی کرے۔ جیمز جوائس کی تصنیفات ٹچلے اور ہارنے طبقے کے معززوں کے لیے کلیٹا وقف مایا اس خدمت کا تضاد کی رد، دوم کا کارہ ہوتا ہوا مستقبل، ایڑ و کر کا دیوالیہ۔ ان سب کو جیمز جوائس فخر سے تسلیم کرتا تھا۔ چوں کہ اس کا موضوع درمیانے طبقے کی بوسیدگی کو جا کرنا ہے اس لیے جیمز جوائس کی تکنیک حقیقت نگاری کی حدود سے آگے نکل جاتی ہے۔ جارج سوکاش سے ایک عجیب بات کہی ہے، ہمارے زمانے کے مضحکہ خیز پہلوؤں میں سے ایک یہ ہے کہ ہنگل کی ظہریات نفس اور مارکس کی اٹھارویں برومینز ایسی تصنیفات کی کوئی خوبی اگر کوئی دھونڈ سکتا ہے تو یہ کہ انھیں بھی اسی زمرے میں رکھے جس میں آرتھر ہنٹنر یا جیمز جوائس آتے ہیں۔

# سافار آن لائن کتب

## PDF BOOK COMPANY



Muhammad Hushain Syahmi

0305-6406067

Sidrah Tahir

0334-0120121

Muhammad Saqib Riyaz

0344-7227224

## نئی شاعری اور شہویت زدہ تنقید

شدید انفرادیت کہ آن گنت واقعات کی تخصیصی تجسسی اکائی ہے، تشکیلی حقیقت کے تصور سے متحد ہو کر یوں طلوع ہوئی ہے کہ ابلاغ کی ضرورت از خود معرض تشکیک میں آگئی ہے، طرفہ تماشا بن گئی ہے اُن لوگوں کے لیے، جو میکائلیت کے اصل اصول اور عطا ایسی منطق کے زہر کا تریاق عراق سے نہیں، اپنی زندگی سے تہیا کرتے ہیں، لیکن حالات کی ستم ظریفی دیکھیے کہ ماہ گزیرہ لوگ انہنت سے نجات کے لیے نڑپتے ہوئے بھی منتخب کا وتیرہ اختیار کیے ہوئے ہیں کہ چاہتے ہیں کہ ناسور نکل جائے پر معزای و کمری کی لذت نہ جانے پئے، ورنہ حقیقت کی تشکیل کے مقابلے میں بارغ کے چار گرہ کپڑے کی کیا وقعت ہو سکتی ہے، دراصل زندہ، ہمہ جاتا، تغیر آور، خوف ناک اور مختصر مکالمہ موقوف ہو چکا ہے۔ زبانی جمع خرچ پر گزارا ہے۔ کیا اس کی وجہ یہ تو نہیں کہ ہمارا خارجی، جٹائی، سیاسی، عملی، پبلک ورلڈ سے تعلق منقطع ہو چکا ہے؟ 'پبلک ورلڈ' کی اصطلاح ہم نے مشہور امریکی شاعر آرچی بالڈ وینکلیش سے مستعار لی ہے۔ آرچی بالڈ وینکلیش کی پبلک ورلڈ کے بارے میں تصریحات یہ ہیں کہ شاعر اور سیاست داں دونوں متضاد وجوہ ہی سے سکی، اس بات پر متفق ہیں کہ شاعری کی عملی دنیا میں کوئی جگہ نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ہم پرائیویٹ خلوص اور بے شمار پرائیویٹ دیانتوں کے بارے میں بات تک نہیں کرتے لیکن جب معاملہ اکس چیز کا ہوتا ہے جسے ہم کمال راتعلق معاشرہ قرار دیتے ہیں تو اس کی پبلک دیانت پرائیویٹوں اور گمناموں تک شدید مباحثے کرتے ہیں۔ پھر جب ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ ایک

تہارتی معاشرہ، جو سوائے تہارت کے کسی اور قدر کا مرتب نہیں، اگر کچھ کرے گا تو میں دینا،  
 حریہ و فروخت، اور کاروبار ہی کرے گا تو ہم خوف سے عواں ہاتھ سوجاتے ہیں کہ  
 تاجرانہ ذہنیت سماجی ماحول کو ایک بہت بڑا ہل بورا بنا کے رکھ دے گی۔ میں تباہی کا پیشی  
 سار آلیتا ہے۔ تباہی، اپنے ملک کی، اپنی روایت کی، اپنے آپ کی، اپنی میر و سال،  
 اپنے رام کی، اپنے ایتھنز کی، ایک ہمہ گیر تباہی، ایک ناقابل تشریح مقتدر، جس کے دروہ  
 ہم اپنے آپ کو بے بس پاتے ہیں۔ تب ہم راہ نمائی اور راستے کے لیے پکارتے ہیں سہو  
 رہے کہ اس وقت راستے سے مراد اجتماعی رد عمل ہوتی ہے، اور راہ نمائی کا مطلب بحریسی  
 ر و نمائی کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ آپ ماضی میں کتنے ہی پیچھے کیوں نہ چلے جائیں آپ کو ایسی  
 کوئی نس انسان نہیں ملے گی جو پبلک ورلڈ میں اتنے واضح طریقے سے رنڈا رہی ہو  
 جتنا کہ ہم رہ رہے ہیں۔ حد یہ ہے کہ ہمارے خوف اور خوب تک اجتماعی اور خارجی ہیں۔  
 پھر بھی ہم ہیں کہ نہیں چاہتے کہ ہماری شاعری بیرون خانہ آئے۔ اس کی وجوہات ہیں۔  
 باہر کی دنیا زیادہ تلخ، پُر شور، بد وضع اور پچھلے سو برس میں پچھیدہ سے پچھیدہ تر ہو گئی ہے کہ  
 جنگوں، بھوس، غلیظ نفسی بستیوں اور کارخانوں کے بعد اس خارج کی دنیا کو سائنس نے اتنی  
 اچھی طرح سے اپنے بندوبست میں لے لیا ہے کہ نیک لقم کو سوائے باطن میں اوپر سے  
 ہونے کے، حرکت کے لیے کوئی جگہ نہیں رہی۔ مزید برآں، اس تمام شور شرابے اور رنگ و بو  
 میں ہم تہ و مانعہ ہیں، اس لیے یہ مناسب ہے کہ جب ہم اپنے گھروں کو چائیں تو پہلو سے  
 کے لیے کچھ نہ کچھ ہونا ہی چاہیے۔ اس کے نتائج عجیب و غریب ہیں۔ اگر کوئی چیز بالکل  
 عجیب و غریب نہیں تو وہ ہے ہمارا یہ جدید تصور کہ شاعری بیرون خانہ قسم کی چیز ہے۔ اس کی  
 گلی کوچوں میں کوئی جگہ نہیں، نہ ہی ہولی چاہیے۔ اگر اس کی معنویت ہے تو محض حجرے میں  
 ہے۔ سے سیست یا تاریخ کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش ہی نہیں کرنی چاہیے  
 آرٹ بالڈیکلیش کے اعتبار کا پرتو مبارک حیدر کی مندرجہ ذیل لقم میں دکھائی دیتا ہے۔

شہر میں مرگ جو انا سے عجیب وقت پڑا ہے ٹھہر  
 مننا چاہو تو تمہیں قصہ آراؤنی افراد سنا تا ہوں، سنو

وہ متاع دل بخور سے بے حال چلے  
 وقت کی ریم ہوا کا مروت سے نڈھال آئی، بدن بوس ہوئی  
 کہنے لگے، ”ٹیک ہوا، شہر کی دیواروں سے بس ایک ہماری ہی کہانی کہنا“  
 شہر میں قحط کے آزار سے دل چاک تھے  
 مخلوق کے آرام سے مخلوق کو آلام  
 نئے مدد کے لیا م کی امید میں دل چاک ہوئے جاتے تھے۔  
 پھر کہیں نکلے بجاء کوئی صدا کہنے لگی  
 امیر عوام، امیر عوام، امیر عوام — آنے دو  
 صاحبِ حشر کے آثار کھلے  
 دہر میں صبح آرائی طبقات ہوئی —  
 انہوں نے جتنی ہوئی خلق کو غرقابِ غم دیکھ کے نفرت سے کہا  
 جاؤ، ہم آزاد ہیں  
 دل قائمہ بالذات حقیقت ہے  
 کہ مٹائی حباب سے آزاد تم ہوتا ہے  
 آفتاب آئے، فلک جھوڑ کے دھرتی پہ سوانیزہ سروسائیک آئے  
 اس جنِ خاکی میں اک بوندِ لہو کی قدر ہی  
 سایہ سبز تلے لوگ ہیں اور چشمہٴ امید پہ لوگ —  
 لوگ چوپایوں کی مانند ہیں، دل کس سے کہیں  
 شہر و لوں سے کراہت ہے، سیاہاں میں رہیں  
 سنگِ جاہ کے تلے ہاتھ ہے، آزادی پہ ایمان اپنا  
 ہم نے شہائی سے بیانِ وفا یاد رکھا ہے۔  
 پھر کہیں مددِ عوام آئے کہ مخلوق سے مخلوق مٹے  
 دشت سے مرگبِ جواناں کی خبر شہر میں آتی جائے

مبارک حیدر کی اس نظم کی شاہ نرول یہ ہے کہ ہمارا ایک مضمون جس میں  
ماہد دو راوی، نئی لکھ اور ذات کی شکست و ریخت کی اہمیت، ضرورت اور مجبوری کا تذکرہ  
کیا گیا تھا۔ جس ہفتے حلقہٴ ارباب ذوق میں پڑھا گیا، یمن اُسی جگہ جو سب اس نرول کے  
طور پر اچھے چلتے یہ نظم پیش کی گئی اس کا زوے غن مذکورہ تھا رات کی طرف تھا مبارک حیدر  
ترقی پسند نقطہ نظر کے مؤید، براہ راست انداز تھا طب کے پُر جوش مداح اور ابہام کے  
شدید مخالف ہیں۔ جب ایک محبت میں اس نظم کے، سلوب کی طرف اُن کی توجہ مبذول  
کرائی گئی تو انہوں نے اعتراف کیا کہ یہ نظم خود اُن کے اپنے معیار پر پوری نہیں اترتی، تاہم  
علاوہ ابتداء ہی ممکن تصور ہے، ہند اتوں رکھی چاہیے کہ رد یا بد یہ اُن کا کلام وضاحت  
سے ہم کن رہ جائے گا۔ مبارک حیدر کے اس پڑا ہوا مضمون کی نامیاتی تکمیل، مگر رواجی  
ترقی پسند فکر مولا پروگرام سے مختلف نہ ہوئی تو ہم سے زیادہ دیکھ کس کو ہوگا؟ رہی یہ بات  
کہ مبارک حیدر کی نظم کا مضمون دانہ غن نامیہ کس ذہنیت کی غنائی کرتا ہے تو ہم سے نہ  
پوچھیے، ہمیں ہر دم اپنی جان کا اھڑکا اگا رہنا ہے۔ جو دم آتا ہے، اُسے نصیحت جانتے ہیں۔  
کچھ اسی سبب سے عافیت پسند بھی ہو گئے ہیں۔ دو چار برس پہلے صورت حال یہ تھی، نئی  
شاعری کے نام پر تقلیدات ہو رہی تھیں، مبدعیت، تنقید کی روش پر لے دے ہو رہی تھی۔  
انہیں دلوں ترقی پسندوں کے یہ جبر کی فضا میں براہ راست انداز میں لکھنا دشوار ہو رہا تھا۔  
جوئے لکھنے والے میدان میں آئے تھے وہ براہ راست انداز تھا طب کے بچے اور  
استعارے کی دنیا میں تلاش کر رہے تھے۔ جبر کے حالات میں، بزدلی کو برتر رکھتے ہوئے  
میچ اور استعارے کا اسلوب ہی کام دے سکتا ہے۔ نئے شاعروں کے مفقود طور پر بزدلی  
اور استعاراتی اسلوب کے، یہی تعلق کو چیلنج کرتے ہوئے اس زمانے کا ظہور کیا کہ  
افتخار جالب نے اپنی دنی بزدلی کے احساس گناہ سے چھٹکارا پانے کے لیے تنی بڑی تعمیر سے  
کام کیا ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ نئی شاعری کی حوصلہ مندی اور دیانت کو نہ تو اس کے مخصوص  
اسلوب سے علاحدہ کیا جاسکتا ہے ورنہ اس کے خصوص اور جرأت کو اس امتیازی وصف تحریر  
کی سڑ میں مجروح کیا جاسکتا ہے۔ اس دعوے سے پیدا ہونے والے نزاعی امور سے قطع نظر،



یہ بات حتمی طور پر کہی جاسکتی ہے کہ نئی شاعری سے جس، احتجاج، تلخی اور بغاوت کا جو حساس نظر آتا تھا، اس کا جواز جبر کے حالات میں ڈھونڈا جاسکتا ہے۔ انہی دنوں ہماری خارجہ پالیسی میں تغیر آیا، تین دہائیوں کا سلسلہ قائم ہوا اور لوگ سوشلزم کی بات کرنے لگے۔ حکومتی جبر پر مصلحتوں کے مطابق قدرے نرم ہوا اور ترقی پسند اندازِ تخیل کی راہ کھلی۔ پھر ستمبر ۱۹۶۵ء کی جنگ ہوئی اور عربی اسما، الرجال ہمارے شعر و ادب میں ور آئے۔ شاعروں، ادیبوں نے حکومت کا غطا پورا کیا۔ حکومت بہریان ہوئی، جذبات کا اظہار بلا خوف و خطر ہونے لگا۔ ان وجوہ سے اظہار کے آسمان را سے معینتر گئے اور شاعری اور نیا انسان میدان سے باہر نکل گیا۔

اظہار کے آسمان اسلوب کی مقبولیت کا سب سے بڑا سبب حکومتی سرپرستی تھی۔ شاعروں اور ادیبوں کو معلوم ہو گیا کہ اس قسم کا کام کسی نقصان کا پیش خیمہ ثابت نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ کثیر مقدار میں قوی ادب پیدا ہونے لگا۔ کچھ دیوبند کو یہ گمان بھی تھا کہ وہ حکومت کو اپنی راہ پر چلا رہے ہیں۔ عذابِ ناشتہ لکھی سوچ رکھتے واول کو بہت شاق گزر رہا تھا۔ انہیں نوزاحس ہو کر ان کے ساتھ ہاتھ ہو گیا ہے۔ اب وہ بچھاوے کے ساتھ اپنے کیے کرے سے منکر ہونے کی فکر میں ہیں۔ کچھ ایسے بھی ہیں جو اپنی جنگ کے دلوں کی روش کو قوی مصیحت کے طعنوں سے محفوظ رکھنے کے لیے ثابت قدمی کا مظاہرہ کیے جا رہے ہیں۔ اس وقت جو بات سب سے زیادہ واضح ہے وہ یہ ہے کہ ترقی پسند اندازِ اسلوب اور عربی اسما، الرجال کا اسلوب بنیادی طور پر وہ آسمان را ہیں جن پر چل کر شاعر در دیب نہ صرف نیک چلنی کی سند لے سکتے تھے، بل کہ اظہار کے کنھن و روش و تقاضوں سے اپنا دامن بچا سکتے تھے۔ چنانچہ ایک پختہ دو کالج، یہی کام ہوا۔ اس کا ردہ کی نے نئی شاعری اور نئے افسانے کے نام پر کیے جانے والے کاروبار کو تہ و بال کر کے دکھ دیا۔ اس ضمن میں اس بات کا تذکرہ بھی ضرور ہے کہ ستمبر ۱۹۶۵ء کی جنگ کے بعد ایک طبقے نے سوشلزم، آزادی اور اقتصادی بہبود کا بیانیہ دہلی ذکر کرنا شروع کر دیا۔ کتابوں کی دکانیں، مؤرخے تنگ زرین کی تصنیفات سے مزین نظر آنے لگیں۔ ان کتابوں کے اثرات اچھٹے سے



اور غلام رسول مہر بھی اٹھتے ہیں لیکن اس وقت جب موضوعات ہر دو کی کیفیت کو کرنا چاہتے ہیں، ہم عصریت کھو چکے ہوں۔ حبیب جالب نے ایک بار پھر اس پبلک ورلڈ کو جس میں قوموں کی زندگی بیتی اور بگڑتی ہے، اپنا موضوع بنایا ہے۔ ایک مضمون میں ترنگی پسند تحریک ایک کام کرنا چاہتی تھی۔ لیکن ہوا یہ کہ اقساط پڑے پر سر، میدان چھوڑ گئے۔ حبیب جالب نے تمام خطرات مول پیتے ہوئے ترنگی پسند تحریک کی فائدہ کاریوں کا خوب بھرا دیا کر کے سورماؤں کے منہ پر طمانچہ رسید کیا ہے۔ ایک طمانچہ ہمارے منہ پر بھی، جو سورماؤں سے بدول ہو کر پبلک ورلڈ کو معنویت دینے کی رسم سے نا آشنا ہو چکے تھے۔ ان حالات میں ایک جنگ ہمیں اپنے آپ سے کرنا ہے، دوسری جنگ بدینیت ترنگی پسندوں اور عربی اساءالرجاؤں سے، تیسری جنگ حبیب جالب کی پبلک ورلڈ سے کہ فارمولے نہ بن جائیں، چوتھی جنگ، عین اس میدان کا رزاق میں، حذر کرہ تین جنگوں کے عمل اور رد عمل کے دوران اور سطح ایسی منطق سے۔

سطح ایسی منطق کے زیر اثر پیدا ہونے والی کارٹیزن ٹوٹ اس سر کی تقاضی ہے کہ پبلک ورلڈ کے مقابلے پر کوئی پرائیویٹ ورلڈ بھی ہونی چاہیے۔ پرائیویٹ ورلڈ ناخن وقوع، خاصیت، نظام اور رنگ کا مطالعہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ قاصد امر لکھتے ہیں: "تمثیلی زبان میں اردو شاعری نوح کی وہ کشتی ہے جس میں حضرت نوح نے ایک معاشرے کو ایک قیامت سے بچانے کے لیے ہر قسم کے جوڑے سوار کر دیے ہیں اور کشتی پاؤں کی نہ ختم ہونے والی شاہ راہ پر سوار ہے۔ اس کشتی کے لوگ اپنے معاشرتی ماحول کی یاد تازہ رکھنے کے لیے قسم قسم کے مشغلوں میں مصروف ہیں۔ سب اس خواہش میں گرفتار ہیں کہ ہمیں کا کوئی کلز نصیب ہو اور ہم اپنی دنیا آباد کریں۔ کوئی حسن و عشق اور گل و بلبل کے قلعہ کو برنگ تفریح زمرہ رکھنے کی کوشش کر رہا ہے، کوئی اپنی تاریخ کی مسدس سنار، ہے اور کوئی انس و افتاق کی وسعتوں اور گہرائیوں میں خودی کے مجزوں کا سبق دے رہا ہے تاکہ نہرے مستقبل کا خواب کشتی کے مسافروں کو مایوسی اور ناامیدی سے بچائے رکھے،

لیکن سفر کی بھی ایک حد ہوتی ہے اور منزل چاہے کتنی بھی دور ہو، کبھی تو قریب آ جاتی ہے۔ اس کشتی کے مسافروں کی منزل آ نہیں پاتی۔ آہستہ آہستہ کشتی کے محدود ماحول میں گزر رہے وقتوں کے معاشرے کے خدو و خال برقرار رکھنے کی سکت لوگوں میں کم زور پڑ جاتی ہے اور کشتی کے سوار اپنے اپنے رشتوں، روایات اور اختیارات سے دست بردار ہونے لگتے ہیں اور ظاہر کی دنیا کو خیر باد کہہ کر داخلیت کے غلافوں کو اوڑھ لیتے ہیں اور نفس نفسی کا دور شروع ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ کشتی کے افر و یہ ضرورت بھی محسوس نہیں کرتے کہ ہڈ بات دوسروں تک پہنچا سکیں اور انہیں سمجھا سکیں۔ کشتی کے ہر سوار کی زبان اُس کی اپنی ذات اور خود کا شے پودا ہے جو وہ اپنے نفس میں بوتا ہے اور اپنے نفس ہی میں کاٹتا ہے۔ اس میں روایت، تاریخ اور معاشرت سے وابستہ جذبے اور تخیل کے رنگ و بو ناپید ہیں۔ اس کے لیے ظاہر کی دنیا اُس کی ذات سے لگ کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ وہ اپنے وجود کی کشتی پر سوار ہے، اس کی رہنمائی کے دھارے پر تمام دنیا اور اس کی تمام تفصیلات سہری ہیں۔ وہ اپنی وجودیت کے طفیل اپنے آپ سے گویا ہے، اپنے وجود کی چار دیواری کے علاوہ اُسے کسی ماحول کی محسوسات نہیں۔

اس طویل انتہاس میں داخلیت کے جن خاصائص کی نشان دہی کی گئی ہے، وہ ایسی حد تک درست ہیں جس حد تک کہ کارپسٹریٹس محویت، ان نتائج تک پہنچنے کے لیے ظاہر اور باطن کی اصطلاحی اور فکری تقسیم روارکھی گئی ہے۔ نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اگرچہ مذہب ظاہر و باطن کا وصل ہے، تشخیص اعلیٰ محویت پر مبنی ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ داخل خارج کی پیاسیم، جس کے مطابق داخلیت کے غلاف اوڑھ لینے کے بعد سر پھاڑنے کے سوا کوئی چارہ نہیں رہتا، مجبور کرتی ہے کہ خارج کی طرف رجوع کیا جائے۔ ”جب تک ہمارا شاعر اپنے ارد گرد، اس معاشرے میں، خصوصاً دل سے حسن تلاش نہیں کرے گا، اُس سے بچنے ماحول کو اپنے آپ کو، اپنی زبان کو متور نہیں کرے گا، اُس وقت تک نہ تو اس کی اپنی نفسی اور داخلی ضروریات پوری ہو سکیں گی اور نہ اس معاشرے میں باہمی محبت، اخوت اعتماد اور حوصلے کی بنیاد پڑ سکے گی۔“ اس ہدایت نامے پر عمل پیرا ہونے کے بعد جس قسم کی

شاعری پیدا ہوگی جس میں معترضوں کو بصیرت کا فقدان نظر آئے گا۔ عجیب، داخلیت کی طرف رجعت کا مشورہ دے گا۔ جب تک داخل خارج کی اسکیم ترک نہیں کی جائے گی یہ سلسلہ ختم نہ ہوگا۔

داخل خارج کی حیثیت سے قطع تعلقی کے بعد غالب احمد کے نقطہ نظر کا غیابی پیر معاشرتی ماحول کی اصطلاح کی صورت میں رہ جاتا ہے، جس کی منہاں سے خود پسندی و داخلیت کی پرورش ہوتی ہے۔ معاشرتی ماحول کی موجودگی سے یہی محبت و اخوت کا تصور و حوصلے کی بنیاد پڑتی ہے، مگر یہ ممکن نہیں۔ قدر جب تک اور خود قصبوں میں موجود نہ ہو منطقی طور پر اس کا استنباط نہیں کیا جاسکتا۔ گویا منطقی استنباط سے جن اقدار کو ثابت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، وہ قضیوں میں پہلے ہی تسخیم شدہ ہوتی ہیں۔ ان معنوں میں کسی قدر کا کسی امر واقعہ (fact) سے استنباط نہیں کیا جاسکتا۔ امر واقعہ اور قدر قطعاً غیر حقیقی ہیں، ان میں کوئی ماضی رشتہ نہیں۔ ذریعہ اور منزل، دونوں حیثیتوں سے، معاشرتی ماحول کی اصطلاح داخل خارج کی اسکیم سے متحد ہونے کی وجہ سے مدور تعریف سے جھٹکنے والے اصطلاحوں کے ضمن میں آتی ہے۔ ان مفادوں کی بدولت غالب احمد، بظاہر حل تجویز کرنے کے باوجود، کوئی حل تجویز نہیں کر سکے۔ خود ان کے اپنے تجربے کے مطابق داخلیت کو معاشرتی ماحول کی موجودگی یا عدم موجودگی سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ چاہیے تو یہ تھا کہ اگر ان کا استدلال ظاہر کی دنیا سے بے تعلقی کو داخلیت کے غلافوں کی وجہ قرار دیتا ہے تو ظاہر کی دنیا سے تعلق، داخلیت کا قلع قمع کرتا، مگر ایسے نہیں ہے۔ ظاہر سے رشتہ استوار ہونے کے باوجود نفسی اور داخل ضروریات برقرار رہتی ہیں۔ گویا داخلیت معاشرتی ماحول کی موجودگی یا عدم موجودگی سے بے نیاز ہے۔ اس مرحلے پر ہم یہ کہے میں حق بجانب ہیں کہ ظاہر، باطن اور معاشرتی ماحول سے مرتب ہونے والی شکل کو غالب احمد ابتدا میں مسئلہ اور انتہا پر حل قرار دے کر بیماری کی وجہ اور علاج کے ذریعے کو کٹھنی طور پر محکم بنادیتے ہیں۔ غالب احمد کے مسلک سے ملتا جلتا اور انھیں تفادات کا شکار ایک تجربہ بچا دہا قرضوی نے بھی کر رکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں: ”سج کی بیش رشتہ شاعری کو دیکھ

لیجئے۔ آپ کو حلاوتوں اور استعاروں کا ایک گہنا جنگل نظر آئے گا جس میں انسانی رابطے، معاشرتی رشتے، اور مانوس جذبات و احساسات سم ہو گئے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دریا، پہاڑ، جنگل، ہارل، ہوا، چٹے، لڑاں، پرندے، زمین اور آسمان مختلف شکلوں اور رنگوں میں ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں، لیکن ان میں انسان کہیں نظر نہیں آتا۔ پہلے یہ اشیاء انسانی زندگی کے عروج کا ستعارہ بن کر آتی تھیں۔ اب یہ ہو گیا ہے کہ کچھ رنگ اور تصویریں بہت تر بھی سے ہر طرف بکھیر دی جاتی ہیں۔“

رنگوں اور تصویروں کی بہت تر بھی، انسان کی کم شدگی اور مانوس جذبات و احساسات کی مٹھائی تھیلی اصول کی کمی سے وقوع پذیر ہونے ہو یا تخلیقی اصول کی ریادتی کی مرہونیت ہو، یہ سوں، پنی جگہ قائم ہے کہ نہر عتاب شاعری، جس کے فلسفہ میں منظر میں متحرک و متغیر، لختہ پلختہ کا پذیر، ناپائیدار، خود کو رد کرتی، تردید کو اپناتی، اپنے کی تکذیب کرتی اکائی موجود ہے، اس موبیت ردہ معیار سے کیوں کر حشا جانچی جاسکتی ہے؟ مانوس جذبات و احساسات کی طیر حاضری کو کئی لوگ تجرید کے ہم معنی قرار دیتے ہیں۔ ممتاز حسین کا خیال ہے: ”ان کی شعر نم نثر کو، جو رہاں و رہیاں کے تمام محاسن سے عاری ہے، لیکن شاعری سے کوئی عداقت نہیں۔ ان کا فن ’فنِ شکن‘ ہے۔ اس بات کو جاننے کے لیے آپ کو مغرب کے موجودہ فنِ معنوی کی چند خصوصیات کو جاننا ضروری ہے جس کو بعض نقاد مجرد آرٹ بھی کہتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ ”رٹ مجز و نہیں، بل کہ انسانیت شکن (dehumanized) آرٹ ہے۔ یہ آرٹ تشابہی آرٹ کے برعکس، مشابہت کے تمام تر اس کو توڑ پھوڑ کر پیش کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اسے یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ تصویر اپنے معرض سے کوئی نظمیں عداقت نہیں رکھتی۔ اس کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ فن کار زندگی کو عام انسانوں کے تجربے کی روشنی میں پیش نہیں کرتا، بل کہ اپنے اس گمان کی روشنی میں پیش کرتا ہے جو عقل و دعا اس کی تمام مروجہ تعلیمی اقدار سے بے نیاز ہوتا ہے۔ چنانچہ تجربہ کی فن کی حمایت کرتے ہوئے، جس میں حقیقت کو مسخ کرنے کی کوشش کی جاتی ہے،“

۱۹۷۰ء سے یہ نئے شعرا اس خیال کے بھی دعوے دار ہیں کہ فن کا تعلق ابداء سے قطعی نہیں



”ہے۔“

سجاد ہاقر رضوی جسے مانوس جذبات و احساسات کا فقدان کہتے ہیں، ممتاز حسین اسی کو اور میگا کی ہم نوائی میں انسیت کلنی قرار دیتے ہیں، غالب احمد کا معاشرتی ماحول کا تصور ان کا اساسی رویہ ہے۔ یہ میگا کی ماڈیٹ کا کرشمہ ہے کہ ممتاز حسین حقیقت کو جامد تصور کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں حقیقت جامد اور موجود ہے، اس کی ایک شکل ہے جسے شعروادب پیش کرتے ہیں۔ معاملہ اس کے برعکس ہے حقیقت جامد اور موجود نہیں کہ اُسے مسخ کر کے پیش کیا جاسکے۔ وہ اُسی حد تک اور ویسی ہی ہے جیسی کہ شعروادب میں دکھائی دیتی ہے۔ گویا شعروادب از خود حقیقت ہیں۔ یہ نہیں کہ حقیقت کہیں اور ہے جسے شعروادب میں پیش کیا جاتا ہے۔ شعروادب کے از خود حقیقت ہونے کے لیے جدلیات کی میگا ٹکس کے تحت غیر حقیقت ہونا از بس ضروری ہے۔ اس عمل کا ہر مقام بہ یک وقت حقیقت اور غیر حقیقت ہے۔ حقیقت کبھی قطعی نہیں ہو سکتی۔ یہ ایک مسلسل عمل اور پراسس کا نام ہے۔ داخل اور خارج، ظہور اور باطن، موضوع اور ہیئت، داخلیت اور خارجیت، تنظیمی اور تخلیقی اصول، پبلک ورلڈ اور پرائیویٹ ورلڈ وغیرہ ایسی اصطلاحیں ہیں جو حقیقت کو جامد اور منجمد کیے بغیر معرض وجود میں نہیں آ سکتیں۔ ان کی افادیت سراسر اضافی، آئینی اور ہنگامی ہوتی ہے۔ ان پر مبنی ہر تشخیص محدود ہونے کے ساتھ ساتھ خطرے سے خالی نہیں۔ تمام اصطلاحیں ایک حد تک مفید مطلب ہوتی ہیں۔ اگر ان پر کڑی نظر نہ رکھی جائے تو وہ پہلا پھسلا کر اپنے مانعہ لیے جاتی ہیں تا آنکہ تجزیہ اپنا مقصد کھو بیٹھتا ہے۔ پھر اپنی دانست میں صحیح طور پر مستخرج نتائج، فی الاصل نادرست ہونے کے سبب، جو جو راہیں سمجھاتے ہیں، غلط سے غلط تر ثابت ہوتی ہیں۔ چنانچہ ’پبلک ورلڈ‘ کی اصطلاح آر پی بالڈویکلیش کو، ’معاشرتی ماحول‘ کی اصطلاح غالب احمد کو، تنظیمی و تخلیقی اصول کی اصطلاح سجاد ہاقر رضوی کو اور ’انسامیت کلنی‘ کی اصطلاح ممتاز حسین کو لواتے ہوئے ہم پراسس اور عمل مسلسل کی طرف رجوع کرتے ہیں۔

شعروادب سے دست یاب پراسس اور عمل مسلسل کی طریقت اپنے جوہر میں

لیبرتھ آسٹری ہے۔ یونانی دیو مالا میں مذکور لیبرتھ، کہ تختہ الطری، حیات بعد الممات،  
 پراسرار تاریک قوتوں کی آماج گاہ، شے اور غیر شے کا مقام اتصال، نمود، ہالیدگی اور نیم  
 حیات کی ملاست کے طور پر ابھرتی ہے، عظیم فن کار ڈائیڈالوس کی مجسمہ سازی کا کرشمہ تھی۔  
 یہ ایک طرح کی بھول سلیماں تھی جس کے اندر ملکہ پاسیفی کا تیل ایسا سر رکھنے والا بیجا  
 آسٹری اوس بنیم تھا، کہ رسم یہ تھی کہ ہر نویں سال ایتھنز کے سات لوجوان مرد اور سات  
 کنواری عورتیں خراج کے طور پر اندر بھیجی جاتیں جو بزرگ، نیک، ٹیڑھے، وچیدہ راستوں  
 میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے کم ہو کر نادیہ کی بھیٹ چڑھتیں۔ لیبرتھ میں داخلے کی صاف  
 عام تھی مگر وہیسی، جو بالعموم ناممکن الحصول تھی، بشرطہ بدیں تھی کہ مراجعت کا راستہ داخلے کی  
 راہ سے سر موخرانہ نہ کرے۔ خزا تے بے حد و نہایت سمندر سے نمودار ہونے والے تیل  
 سے شہنشاہ مینوس کی بیوی ملکہ پاسیفی کو دیوتاؤں کے زیر عتاب والہانہ عشق و جنوں اس حد  
 تک بڑھا کہ جب ملکہ کی کوکھ اس کے جھم سے بری ہوئی تو اُن کے حرام اللہ ہر فرزند آسٹری اوس  
 کے لیے عجیب الخلقی کے سبب کائنات میں سوائے سونج درموج، ایک دوسرے کو کاٹنے،  
 اتھاہ راستوں کے اس جھگڑ کے اور کوئی جگہ نہ رہی۔ ادھر یہ سمندری تیل بھی پاگل ہوا۔  
 سوگ وار ملکہ کو روٹے چھوڑ ہر کوئیس اُسے زندہ پکڑ کر لے گیا۔ بہت عرصے یہ میرا تھون میں  
 دغنا تا پھرنا۔ شہنشاہ مینوس کا ایک بیٹا، جس کا نام شہزادہ اینڈروگی اوس تھا، اس مافوق  
 الفطرت تیل سے، کہ اس کی ماں ملکہ پاسیفی کی ذات سے متبع ہوتا رہا تھا، قسمت آزمائی  
 کے لیے وارد ہوا تو اہل ایتھنز نے اُسے بخوشی اس کام پر مامور کر دیا۔ شوی قسمت سے  
 اینڈروگی اوس اس مہم کے دوران کمیت رہا۔ قصور اس میں اہل ایتھنز کا یہ تھا کہ انہوں نے  
 اپنی شہزادے کو روکنے کے بجائے وحشی تیل سے نبرد آزما کی کے لیے بھیج دیا۔ شہنشاہ مینوس  
 فوج لے کر چڑھ آیا۔ شہزادہ اینڈروگی اوس کی موت کے بعد اور شہنشاہ مینوس کی لشکر کشی  
 سے پہلے مشہور مورماقی سی اُس نے اُس تیل کو پکڑ کر اپنی خوشنودی کے لیے قربان کر دیا۔  
 پھر کیا تھا، طاعون اور قحط نے اہل ایتھنز پر دھاوا بول دیا۔ ان آفات نے اہل ایتھنز  
 کی کمرہ جتھ توڑ دی۔ شہنشاہ مینوس کی فوجوں نے اپنے حریفوں کو شکست فاش

دی۔ اس مری توقع نہیں تھی کیوں کہ ان کے حکم راں کو دیوتاؤں نے ہالوں کی جو سنہری لٹ عطا کی تھی اس کی موجودگی میں وہ امر ہی نہیں، ناقابلِ تسخیر بھی تھا۔ ہوا یوں کہ شہنشاہ پر اتھنر کے حکم راں کی بیٹی فریفتہ ہو گئی۔ اپنے عشق کے ہاتھوں مجبور ہو کر اس نے اپنے باپ کے ہالوں کی سنہری لٹ سوتے میں کاٹ لی۔ لٹ گئی، لاج گئی۔ اس شکست کے بعد اتھنر پر یہ تاوان مقرر ہوا کہ وہ ہر نوے سال سے نو جوان مرد اور سات کنواری عورتیں لیبرنتھ میں آسٹری اوس کے حضور قربانی کے لیے بھیجا کریں۔ عرصہ دراز تک اہل اتھنر یہ خراج بلد چوں و چرا بھیجتے رہے۔ پھر تھی ہی اسی سورما کی رگِ حسیہ پھڑکی۔ وہ خراج کی تازہ ترین کھیپ کے ہم راہ دھرتی اور پاتال کے سنگھم لیبرنتھ جا پہنچا۔ شہنشاہ مینوس کی بیٹی آری ادونی سورما کو دیکھتے ہی خشک کر گر گئی۔ آری ادونی نے وہ سنہری ہار، جو اس نے اپنے کنوارے پن کے عوفانے کے طور پر حاصل کیا تھا، اور سوت کی ایک انٹی تھی ہی اس کو دی۔ جس کا ایک سرا دروازے سے ہاتھ کر دھاگا کھولتے ہوئے اور آری ادونی کی ہم راہی میں، جب کہ اس کے تاج سے نکلنے والی روشنی راستہ بھگتا رہی تھی، تاریک لیبرنتھ میں داخل ہوا۔ تھی ہی اس نے لیبرنتھ کے عین مرکز میں پہنچ کر آسٹری اوس کو قتل کیا اور ہائل آری راستے سے، جس سے وہ داخل ہوا تھا، آری ادونی کی معیت و معاونت سے واپس آ کر اپنے ساتھیوں کی شکست میں رقص کیا۔ اس رقص میں قدموں کی گردش میں اُن خطوط پر تھی جن سے لیبرنتھ کا پیڑ بناتا تھا۔

لیبرنتھ کی تفصیلات پر غور کرنے کے لیے غنی اور جلی مستوتوں پر مبنی سوالات کا ایک سلسلہ سامنے آتا ہے۔ اینڈروگی اوس اور آسٹری اوس کا آپس میں کیا رشتہ ہے؟ دونوں کا میراتھون میں مارے جانے والے تیل سے کیا تعلق ہے؟ شہنشاہ مینوس اور میراتھون کے تیل میں کیا ربط ہے؟ اینڈروگی اوس کس لیے تیل کو مارنے کے لیے میراتھون جاتا ہے؟ میراتھون کے تیل اور کنوارے پن میں کیا مناسبت ہے؟ یہ کیوں ہے کہ قربانی کے لیے نو جوان مرد اور کنواری عورتیں آسٹری اوس کے حضور بھیجی جاتی تھیں؟ آری ادونی کا ہار اور اتھنر کے حکم راں کے ہالوں کی لٹ دونوں ہی سنہری کیوں ہیں؟ ہر فاتح پر مفتوح کی

بیٹی عاشق کیوں ہوتی ہے؟ ایڈروگی اوس کی موت کا تادان آسٹری اوس کے لیے نرالی کیوں قرار پاتا ہے؟ آری وئی نے اپنا کنوارا پن اپلو کو دے کر سنہری اور حاصل کیا تھا۔ تھی سی اُس نے میرا تھون کا تیل اپلو کے حضور ترہان کر کے آری اوئی کو اُس کا کنوارا پن تو نہیں منہا کیا تھا؟ کیا آزادوی اور کنوارا پن ایک ہی طرح کی کیفیات ہیں؟ کیا اہل ایجنٹر سات نوجوان مرد ورسات کنواری جو رحس بھیج کر اپنی شکست کا اعتراف نہیں کرتے تھے؟ کیا آری اوئی اور ایجنٹر کے حکم راس کی بیٹی بالفعل ایک نہیں؟ داخلے اور مراجعت کے لیے ایک ہی راستہ اختیار کرنا کیوں ضروری تھا؟ عظیم بن کارڈ ایڈ اوس، جس نے لیبرنتھ کی تعمیر کا کرشمہ دکھایا تھا، اس میں قید ہو کر خود کیوں واپسی کا راستہ نہ پاسکا؟

ان مشے نمونہ از خروار سے استفہامیہ نشانات کی روشنی میں لیبرنتھ کے اس پانے کی مختلف دراتیں سرکنز ہو کر تھامیل کا ایک ایسا گنجلک لیبرک تیار کرتی ہیں۔ کہ کلفب و متفاد رکنائے کسی ایک مکمل، منضبط اور یک رخ استندط کی گنجائش نہیں چھوڑتے۔ رانجل و پچیدگی کا کپلیس، کہ شاعری کا ایچ بھی ہے، حمید ہو جاتا ہے۔ یہاں آغاز و انجام ہم نہیں۔ کسی منزل پر پہنچنا بھی ضروری نہیں۔ کسی پہلے سے معلوم و معروف روحانی کم بوئم کی کوئی قدر و قیمت نہیں کہ اصل چیز تو لیبرنتھ ہے۔ گنجان راہوں کا ازوحام تھی سی اُس لیبرنتھ میں داخل ہوتا ہے۔ ایک دنیا باہر ہے، ایک اندر، ایک تیل باہر، ایک تیل اندر، پیچے باہر کا تیل مع جہان علامت قتل ہوتا ہے۔ اندر کا تیل انھیں علامت سے رنڈہ رہتا ہے۔ اندر کے تیل کا خاتمہ، نصیب علام و رموز کی رسوم پوری کرنے سے ہوگا، جن کے خراج و خوں بہا سے وہ رنڈہ ہے، تھی سی اُس قاتل ہے۔ وہ دونوں بیوں کو مردہ کرتا ہے، کارڈیز ٹرن عیویت محل نہیں کرتا۔ پہلے وہ باہر کی حقیقت کو نیست و نابود کرتا ہے، پھر وہ اندر کی حقیقت کا قلع قمع کرتا ہے۔ وہ حقیقت نہیں جو اندر دُور باہر میں مقیم ہو سکے، وہ تو جبر ہے، طلسم ہے۔ تھی سی اُس داخلی اور خارجی طلسم توڑتا ہے۔ لیبرنتھ آزمائی کرتا ہے لیبرنتھ راسنوں کا جہال بغایت ہم ہے، آغاز و انجام نہیں۔ یوں آنے اور جانے کے فعل منطبق ہو کر ایک فعل بن جاتے ہیں۔ پراسس اور محل مسلسل راستہ، ابتدا و انتہا سے ماوراء، سفر محض! لیبرنتھ راہوں کی دھانچہ کڑی

میں شعور کو متحیر کرنے والے کارکنوں کی لمبا کندہ بن جاتی ہے۔ لیبرنٹھ آشنا ہونا شعور کی ایک حالت سے دوسری حالت میں منتقل ہونا ہے۔ واپس تو وہی ہو سکتا ہے جس کا شعور تبدیل نہیں ہوا جو قاتلانہ روتوں کا حامل ہے، جو میگا گلی رشتوں پر انحصار کرتا ہے۔ ڈائیزالوس فن کار تھا۔ اُس کے پاس تھی سی اُس کا سا کوئی رشتہ نہ تھا۔ لیبرنٹھ اُس کی اپنی تخلیق تھی لیکن لیبرنٹھ آشنا ہو کر وہ واپس نہ لوٹ سکا۔ لیبرنٹھ آشنائی پر ایسس کے بدل میں رہنا بسا ہے۔ پر ایسس کا یہ تھوڑا اور کنسپشن، جی کہ اس تصور اور کنسپشن کا کانپشن ہر دم متحیر پذیر ہونے کے سبب کھل گرنت میں نہیں آ سکتا۔ جو لوگ ادب سے لیبرنٹھ آشنائی کے علاوہ کسی اور چیز کے ابداع کا تقاضا کرتے ہیں فی الاصل ارسطو طالیسی منطق کے کشمکش میں سے ہیں، انھیں تھی سی اُس کے برا اور کوئی اس عذاب سے نجات نہیں دلا سکتا۔

آپ لیبرنٹھ آشنا ڈائیزالوس چاہتے ہیں یا لیبرنٹھ آزما تھی سی اُس؟ فیصلہ سوچ سمجھ کر کیجیے۔ اتنا یاد رہے کہ لیبرنٹھ میں داخل ہونے یا لیبرنٹھ سے باہر آنے کے نتائج ایک ہی جیسے ہیں۔





## اقطار السموات والارض کو پھلانگتے

### معانی کی ریزش

معنی اور منسلک مافقی تصور ریت کا مکمل محاکمہ، مع الم نشرح توضیح، کوہ کندن و جوے شیر بر آوردن کے مجاہدہ و شمر کی داستان ہے، لیکن کیا کیا جائے تخت تخت شخصیت کی مظہر انفرادیت کی تماشہ کی مختصر افسانے کا مہر و نگہبری ہے۔ اجتماعیت سے قطع تعلق کی واردات دیگر اصناف میں بالعموم اور اس صنف میں بالخصوص ظاہر ہوئی ہے۔ ایک ہوش ربا تقسیم کے طور پر حراج کی اس ادبی عظیم کوزہ کی کا جو ہر قرار دینے سے پہلے تین بے وقوفوں کے قفسے کی گاہے گاہے نہیں تو ایک مرتبہ بازخوانی ضروری ہے: پہلے نے کہا، ”اگر دریا میں آگ لگ جائے تو مچھلیاں کہاں جائیں گی؟“ دوسرے نے کہا، ”درختوں پر چڑھ جائیں گی۔“ تیسرے نے کہا، ”یہ بھی کوئی گائیں بھی نہیں ہیں کہ درختوں پر چڑھ جائیں گی۔“ یہ اگلے وقتوں کے لوگ بڑے جاہل تھے کہ انہوں نے ناممکن کو ممکن کے ذیل میں لانے والوں کو بے وقوفی کی سند دے کر روز مرہ کی عمومی سوجھ بوجھ کا دامن مضبوطی سے پکڑے رکھا۔ ورنہ دریا میں آگ لگنے کے محاسن کو امکان کے دائرے میں لانے والے رہبان کو جس فوقانی اور مابعد الطبیعیاتی سطح پر استعمال کرنا چاہتے تھے، اس سے کاروبار کے تقاضوں کی پابند زندگی کا خلل پذیر ہو جانا بعید نہ تھا۔ دور کیوں جانیے، عصمت چغتائی کے افسانے ”بھیڑیں“ میں لکھا ہے، ”پھر ایک دن وہ سلینا کے ساتھ میٹرو سے تین بجے کا شوق کچھ کر

کل رہی تھی تو پیر نے پھیر خانی کرنی چاہی۔ تب اُس نے بڑی شان سے ہانک کر کہا:

انگریزی میں اُسے خوب لڑا تھا، مگر سیاہ کام پیلر کی کتلی آنگھوں میں شرارت کی پیاں باج اٹھی تھیں۔ دور بہ دور کھن اُس کے خون میں چند بوندیں دلاتی لہو کی تھیں، جیسی تو اس کی آنکھیں فاختی اور ہاں سرخی نائل تھے۔ کلاہ سے لے کر ہاندرہ تک، اس کی نیم والا تھی آنکھوں اور ایلوس پر سیلے جیسی حرکتی رانوں کا لڑکانہ رہا تھا۔ کتلی آئے لوگ اس کی ٹھکانے کی آرزو میں ہلکان ہو چکی تھیں۔ وہ تو ایک مرتبہ فلم میں بھی کام کر چکا تھا، مگر ہیرا نے پناہ قبول کر لیا۔ آگے گھسیڑا کہ سب پیچھے کھڑے ہونے والے اداکار دھندلے دھندلے دھنپے ہو کر رہ گئے۔ پھر بھی پہچاننے والی نظریں ان دھنپوں میں اس کا دالا دھتا پہچان کر اور بھی اس پر اُتار دھو گئی تھیں۔ "شعروادب کی وہ سطح جہاں لغاتی معنی دلاتی لہو کی چند بوندوں کی طرح اپنے اثرات دکھاتے ہیں، کم یا ب سہی، حقائق نہیں۔ ادب میں معنی کی اس سطح کی ضرورت کیوں پیش آتی؟" ایک ایسا سوال ہے جس کا جواب منطقی قضیوں کو جانے بغیر نہیں دیا جاسکتا۔ زبان کے سائنسی تجزیے کے مطابق ہر جملہ یا جملوں کا ہر مجموعہ کسی قصبے کا اثبات، اقرار یا انکار کی صورت میں کرتا ہے۔ بعض اوقات دو مختلف جملے، یا جموں کے مختلف مجموعے، ایک ہی قصبے پر منتج ہوتے ہیں۔ "عائشہ حمید کی بیوی ہے" اور "حمید عائشہ کا خاوند ہے" دو مختلف جملے ہونے کے باوجود، ایک ہی قصبے کی نشان دہی کرتے ہیں جو عائشہ اور حمید کے باہمی تعلقات اور ان کی نوعیت کا اثبات کرتا ہے۔ اس قصبے کو غلط یا صحیح ثابت کرنے کے لیے خارجی دنیا میں جانا پڑے گا۔ ہر وہ قضیہ جس کی تصدیق اور تائید خارجی دنیا میں ہو سکے، اصل اور ہامعنی ہے۔ مابعد الطبیعیاتی قضیوں کی مجبوری ہے کہ وہ خارجی دنیا میں تصدیق اور تائید کے متحمل نہیں ہوتے، اسی لیے انھیں بے معنی اور جعلی کہا جاتا ہے۔ قضیوں کی تصدیق اور تائید کے معیار پر مابعد الطبیعیات ہی نہیں، ادب اور آرٹ بھی پورے نہیں اترتے، اس مشکل صورت حال سے نجات کی چند راہیں دریافت ہوئی ہیں۔

- 1- شعروادب میں مربوط جملے کے تصور کو خیر باد کہہ کر ہر وہ تکنیک استعمال میں لائی گئی ہے جس سے نحوی ترکیب کے جز اور ہم برہم ہوں۔ جموں جو اُس نے خیال

نکل رہی تھی تو پیر نے پھیر خانی کرنی چاہی۔ تب اُس نے بڑی شان سے ہاتھ ملے اور  
 انگریزی میں اُسے خوب لٹاڑا تھا، مگر سیاہ لام پیر کی کٹھی آنکھوں میں شرارت کی پہاڑیاں  
 اُٹھتی تھیں۔ دور بہت دور کہیں اُس کے خون میں چند یونہی دلائی لہو کی تھیں، جیسے تو اس کی  
 آنکھیں غامضی اور ہال سرفی مائل تھیں۔ کلابہ سے لے کر ہائدر آباد تک، اس کی غم دلائی  
 آنکھوں اور ایلوس پر پہلے جیسی تھرکتی رانوں کا ڈنکا بج رہا تھا۔ کتنی آیا لوگ اس کی گھیدائی کی  
 آرزو میں ہلکان ہو چکی تھیں۔ وہ تو ایک مرتبہ فلم میں بھی کام کر چکا تھا، مگر میر نے اپنا تمورا  
 ایسا آگے کھسکا کہ سب پیچھے کھڑے ہونے والے اداکار دھندلے دھندلے دھبے ہو کر  
 گئے۔ پھر بھی پیچھا نئے واں نظریں اس دھنوں میں اس کا وال دھنہ پیچھا کر اور بھی اس پر  
 اتار دہو گئی تھیں۔ ”شعروادب کی دوسٹ جہاں عاقبتی معنی دلائی لہو کی چند یونہی کی طرح  
 اپنے اثرات دکھاتے ہیں، کم یا ب سکی، علقا نہیں۔ دب میں سچی کی اس سٹ کی ضرورت  
 کیوں پیش آئی؟۔ ایک یہ سوال ہے جس کا جواب منطقی قیوں کو جانے بغیر نہیں دیا  
 جاسکتا۔ زبان کے سائنسی تجربے کے مطابق ہر جملہ یا جملوں کا ہر مجموعہ کسی قصبے کا اثبات،  
 اقرار یا انکار کی صورت میں کرتا ہے۔ بعض اوقات دو مختلف جیسے، یا جملوں کے مختلف  
 مجموعے، ایک ہی قصبے پر منتج ہوتے ہیں۔ ”عاشق حید کی بیوی ہے اور حید عاشق کا خادم ہے  
 دو مختلف جملے ہونے کے باوجود، ایک ہی قصبے کی نشان دہی کرتے ہیں جو عاشق حید کے  
 باہمی تعلقات اور ان کی نوعیت کا اثبات کرتا ہے۔ اس قصبے کو غلط یا صحیح ثابت کرنے کے  
 لیے خارجی دنیا میں جانا پڑے گا۔ ہر وہ قصبہ جس کی تصدیق اور تائید خارجی دنیا میں  
 ہو سکے، اصل اور اسمعی ہے۔ ”بعد اظہر بیان قیوں کی مجبوری ہے کہ وہ خارجی دنیا میں  
 تصدیق اور تائید کے متحمل نہیں ہوتے، اسی لیے انہیں ہے معنی اور جعلی کہا جاتا ہے۔ قیوں  
 کی تصدیق اور تائید کے معیار پر مابعد اظہر بیانات ہی نہیں، دب اور آرٹ بھی پورے نہیں  
 اترتے، اس مشکل صورت حال سے نجات کی چند راہیں در یافت ہوئی ہیں:

- 1- شعروادب میں مربوط جملے کے تصور کو خیر باد کہہ کر ہر وہ تکنیک استعمال میں  
 لائی گئی ہے جس سے محوی ترکیب کے اجز دوم برہم ہوں۔ پھر چرائس نے خیال

کی احدث ہو، جس سے مربوط جملے کا فیر اٹھتا ہے، ترک کر کے تظار اندر تظار اٹامے  
 شہر جمع کیا تاں کہ جملے کی جگہ لہرست نے لے لی۔  
 2- فیکسپیر کے ارادے 'میکہہ' کی چار پانچ سطور کی تشریح کرنے ہوئے ولیم  
 ہیمس نے اُن میں استعمال ہونے والے ہر قابل ذکر لفظ کے تین تین چار چار  
 مفہیم بتانے کے علاوہ محض صورت کی من سبت سے ذہن میں آنے والے لفظوں کا  
 ذکر بھی کیا ہے۔ یہ بھی کہہ رہے کہ اس سطور کو چاہے کتنی مرتبہ کیوں نہ پڑھا جائے، نہ  
 تمام مفہیم کو بہ یک وقت یاد نہیں کیا جاسکتا۔ ولیم ہیمس کی کدوکاوش کو زبان کے  
 راستہ تجربے کے نتائج سے برآمد ہونے والے تناظر سے علاحدگی میں دیکھنے کے  
 بجائے اسی کے رد عمل کے طور پر زیر مطالعہ لایا جائے تو زبان کے وسیع ترین ذرائع  
 کے احصاء کا مہتمم با نشان اصول نہ صرف منطقی قضیوں سے مستبعد ہونے والے معنی  
 کے تصور سے آزادی دلاتا ہے، بل کہ ذل زبان کے زمانی و امکانی پہلوؤں کو انقلابی  
 طور پر جہت آشنا کرتا ہے، چنانچہ سباق و سبق کے مطابق حقیقی معنی کی بجائے امکانی  
 معنی کے استعمال کی راہیں کھولتا ہے اور غالباً معنی کے مندرجہ ذیل توجیہات کو گنبد  
 کرنا روا رکھتا ہے۔

The discrimination of four conditions of meaning and inference may perhaps clarify this issue. First, meaning may be present without inference or, if inference is present, it is based wholly upon linguistic or other semantic matters for example, if language is involved, upon the meanings of words and upon syntactical laws. Meaning here is the simple resultant of the significant powers of words and of their combinations, the meaning of what Empson calls "direct" statements or expression is of this order. Inference, if present at all, is here minimal; from what a child knows, for instance, of the elementary parts (word-meaning) and of types of construction (attribution, predication

etc) he may infer the meaning of the primer sentence. This would be simple part-whole inference, and wholly linguistic in character; if the child fails to infer the whole he is reminded by analysis into parts and types of construction. Sentences, which have a meaning of this order, may be of infinite grammatical complexity; they will still be direct or simple in meaning, since the meaning is the resultant only of verbal sign. But, secondly, meaning may be the resultant of more than verbal sign. It may, that is, result from inferences based on the character or purpose of the speaker, the manner of delivery (e.g., facial expression, gesture etc.) our presupposed knowledge of opinions of the subjects, the situation, and many other circumstances and-while such inference create frequently unrelated to the meaning, or do not affect it-frequently also they serve to modify, emphasize or even contradict the meaning of the words uttered. For instance, irony, as we now conceive it, is possible because we can infer from something over and above the verbal expression that the expression mean the opposite of what it says; sentences affected by such inferences never mean quite what they say, however simple their meaning is never a simple resultant of the verbal expression.

Thirdly, meaning, if it is produced by inference, also produces inference which is not, however, part of the meaning. Not every inference, which can be drawn from a fact, is meant by the sentences which states the fact. An axiom of geometry does not, in its statement, mean every theorem, which can be drawn from it. Similarly, a sentence is in itself a fact, but inferences drawn from that fact are not part of its meaning. For example, if a certain sentence is possible, it is inferable that language is possible; but the sentence itself-easy, Empson's "The brown cat sat on the red mat" does not as he thinks mean "language is



possible" or "This is a statement about a cat."

Fourthly, inference is possible quite apart from meaning. If I see a bloody ax and infer that something was killed with it, no question of meaning is involved, for all arbitrary signs are absent; a fact implies a fact, even in the absence of language and meaning. (Elder Olson)

ان ذرائع سے ولیم ایپسن نے جو میٹھڈ دریافت کیا ہے۔ اس کی بدولت لفظوں کے کثیر لفظی مفہیم سے ایک مربوط قضیہ نمایان معروض وجود میں نہیں آتا۔  
۳۔ کیٹھ برک نے جسے سے انحراف کے لیے مذکورہ بالا صورتوں کے علاوہ تدریجی جھگڑا کو اہم قرار دیا ہے۔ ایک مصنف کی تحریر میں لفظوں کی بار بار ظاہر ہونے والی مساوی جگہ اپوزیشن کے بعد اس منطقے کو روکا جاتا ہے جو تخلیق کی لفظی ہیئت و ساخت میں جاری و ساری ہوتا ہے۔ تدریجی جھگڑا کی مختلف مساواتوں کے تقابل سے یہ دریافت کیا جاسکتا ہے کہ کون سا لفظ کس حالت میں کون سے لفظ کے لیے جگہ چھوڑتا ہے۔ جگہ چھوڑنے والے اور جگہ لینے والے لفظوں میں اختلاف کی تمام صورتوں کے باوجود اشتراک کی قدر کی موجودگی، محققین مفہیم کی نقلی کھوتی ہے۔ جملے کی شکست و ریخت کا سلسلہ اور قضیوں سے نجات کا ولیم ایپسن کا میٹھڈ کیٹھ برک کے ہاں ایک قدم اور آگے بڑھتا ہے اور ظاہری شکل و صورت اور اختلاف کے باوصف متضاد لفظوں کا ایک ہو جانا لفظوں کے اکائی معنوں کے مٹنے کو توڑ پھوڑ دیتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کی طویل کہانی "میتا ہرن" سے "میرے گہنے کیسے کیسے تھے جو بڑی خالہ نے مجھے ڈونٹائی میں دیے۔ دہن کے گہنے، رتن پورہ کے سنہرے جڑاؤ چندن ہار بنا رہے ہیں۔ روشنی، روشنی، چمک، چمک، چمک، جگمگ کی آوازیں، چڑیوں کی، سمندر کی، سڑکوں کی، ہار پر کی، پہاڑوں کے سٹائے کی آوازیں۔

واز۔

مصرف ایک ہے۔



یہاں آؤ۔ میرے پاس آؤ۔ میرے پاس آؤ۔ آؤ۔ آؤ۔

مختلف آوازوں میں ایک سناٹے کی تجربہ، پکارا اور بے بسی سے ہم آہنگ ہو کر، اس روحانی کرب کی علامت بنتی ہے جو مختلف واقعات کے تار و پود میں زیرِ سطح سو پاتا رہتا ہے۔ سینا کو بقیس ٹیلی فون پر اطلاع دیتی ہے کہ جمیل نے یو یارک میں ایک اسپیشل لڑکی سے شادی کر لی ہے۔ سینا یوسا تو جوں یہ کہتا ہے، ”میری طرف سے وہ الزبتھ شیر سے بیاہ کر لیں، مجھ سے مطلب۔“ لیکن جو کچھ بنتی ہے اس کی تفصیل یہ ہے ”میتا فون بند کر کے انٹھی اور دروازے میں جا کر سکتے کے عالم میں ہار دیکھتی رہی پھر وہ پردہ ہٹا کر ہما کے کمرے میں گئی۔ کمرہ خالی تھا، وڈو بپ پر بہت سے پکچر پوسٹ کارڈ اور ہما کے مرہٹہ شوہر کی تصویر بھی تھی جو کسی اعلیٰ رینک کے لیے لندن گیا ہو تھا۔ بچے کی بید کی ٹوکری مسمری کے برابر رکھی تھی۔ سونے پر نیلے رنگ کی کفک ساری پڑی تھی، جو ہما اسی صبح ہار سے خرید کر لائی تھی۔ سُرخ روشنی فرش پر خزاں کے مدھم سورج کی مدھم کرنیں بکھری ہوئی تھیں۔ گارڈن ہاؤس کے سارے دروازے پارغ میں کھلتے تھے جہاں زرہ پتے اڑاؤ کر کھڑکیوں کے شیشوں سے ٹکراتے تھے۔ بڑا سناٹا تھا۔“ یہی وہ سناٹا ہے جو سینا کو یہاں سے دردناک مایوسی سے ہم کنار کرتا ہے۔ جمیل کی نئی شادی کے اثرات بیان کرنے کے لیے خالی کمر، خزاں کے مدھم سورج کی مدھم روشنی، زرہ پتوں کا کھڑکیوں کے شیشوں سے ٹکرنے وغیرہ کے معروضی حواس کے ساتھ ساتھ بھی ہوئی تصویر اور پکچر پوسٹ کارڈ، صبح کی خریدی ہوئی نیلے رنگ کی ساری اور سُرخ روشنی فرش کا تذکرہ، مہجری کا تصادم پیدا کر کے داخلی سچان کی خبر دیتا ہے۔ اس ہیجان کو سناٹا بنا کر قرۃ العین سے تفسیر پیدا کرنے والے جملوں کے ہم کردار، تھظ کے حنفین، مفہوم، کوڑسوا کر دیا ہے۔

ان امور کی روشنی میں شعروادب میں معنی کا تصور، منطقی تفسیروں سے تفرض نہیں کرتا، بل کہ ان کی بجائے ہر وہ وسیلہ اختیار کرتا ہے جس سے مربوط طنز کی جیسے ایسے مفہوم

مرتب نہ ہوں۔ کیا ہم شعروادب کے نثری ملبوم کی بجائے اس تصور سے شنائی پیدا نہ کریں جو بقول سوسین لیٹگر، اپورٹ کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ درجہ شعروادب منطقی معنوں کے برعکس تاثر کی اس اکائی کے متحمل ہوتے ہیں جو بدیں وجہ علامتی حیثیت رکھتی ہے کہ بس کی بدولت ہم ایک مخصوص تجربہ سے آگاہ ہوتے ہیں۔



پراس کی ایک اور انکڑائی: اُووووووووہ...!

## سیلف ریفرنس ایلیٹی

اور

لہائی فینٹار مکوریا سی گزبڑ کھولالا

ولیم فاکنر کے اسلوب میں بے شمار شقوں پر مشتمل قواعد سے منحرف، بسا اوقات غیر مرید، افلاس و خیراں قسم کا بہاد رکھنے والے جذبات سے پُر، ضروری و غیر ضروری تفصیلات سے بھرے ہوئے، طوفاقی جملوں کے بارے میں کونیڈ آئیٹیکن کا کہنا ہے کہ ایسا ہر جملہ ایک چھوٹی سی کائنات کا درجہ رکھتا ہے۔ ولیم فاکنر کے طولانی جملوں کی ضرورت سے زیادہ وسعت، تنوع اُس وقت طبیعت منقُص کرتی ہے جب خلا میں پھیلنے ہوئے فعل سے یہ تپانہ چلے کہ فاعل کون تھا۔ تاہم ولیم فاکنر کا طریق کار قاری کو بہاد میں ڈبوئے رکھتا ہے۔ فاشر غلطیوں کے باوجود، گرامرین زجو وھیان میں آئے کہتے رہیں، یہ اُسلوب پنجابی محفل غیر معیوں طور پر کامیاب ہے۔ قاری جملوں کے بہاد میں ڈوبا رہتا ہے اور چاہتا ہے کہ ڈوبا ہی رہے۔ ولیم فاکنر معنی کو ظاہر ہونے سے ارادت روکنے اور تدریجی تاخیر میر جی افشا کے لیے مختلف قسم کی دشواریاں اس لیے پیدا کرتا ہے کہ ہیئت اور نیاں میں محرک کی حالت میں نامکمل، سہال اور نامعلوم رہے، تاوقتیکہ آخری لفظ ادا نہ ہو جائے۔ نمونے کے لیے ایک جملہ دیکھیے :

But even apart from the wind he could still tell the approximate time by the stinging smell of gumbo now cold in the big earthen pot on the

cold stove beyond the flimsy kitchen wall the big pot of it which his wife had made that morning in order to send over to their neighbours and neighbours in the next houses: the man and the woman who four days ago had rented the cottage and who probably did not even know that the donors of the gumba were not only neighbours but landlords-too- the-dark-haired woman with queer hard yellow eyes in a face whose skin was drawn thin over prominent cheek bones and a heavy jaw (the doctor called it sullen at first, then he called it afraid) young, who sat all day long in a new cheap beach chair facing the water in a worn sweater and pair of faded jeans pants and canvas shoes, not reading, not doing anything, just sitting there in that complete immobility which the doctor (or the doctor in the Doctor) did not need the corroboration of the drawn quality of the skin and the blank inverted fixity of the apparently unseeing eyes to recognize at-once that complete immobile abstraction from which even pain and terror are absent, in which a living creature seems to listen to and even watch someone of its own flagging organs, the heart say, the secret irreparable seeping of blood; and the man young too, in a pair of disreputable Khaki slacks and a sleeveless jersey under shirt and no hat in a region where even young people believed the summer sun to be fatal, seen usually walking barefoot along the beach at the edge, returning with a faggot of driftwood strapped into a belt, passing the immobile woman in the beach chair with no sign from her, no movement of the head or perhaps even of the eyes.

اس جہنم کو پڑھنے کے بعد متذکرہ صدر بہت سی باتوں کی تصدیق ہو جاتی ہے۔  
کوئی یڈ آئیگن کے اس خیال کی تائید بھی ہو جاتی ہے کہ دیم نہ کس طرحانی جسموں میں یک  
نوعہ و متحرک لہجے سے مطابقت رکھتا ہوا ایک ایسا صیغہ اظہار پیدا کرنا چاہتا ہے جس میں  
کوئی شک نہ ہو اور تو گف نہ ہو، ایک لہجے سے دوسرے لہجے میں منتقل ہونے کا عمل اتنا ہی

نیال اور ناقابل دریافت ہو جتنا کہ خود اس زندگی میں ہے جسے وہ پیش کرنے کا مدعی ہے۔ کوئی بڑا آئیکن کے خیالات کا منقص پیش کرنے کا مقصد یہ ہے کہ طولانی جیسے کے تعلق اور تکنیکی خصائص کی وضاحت کی جاسکے۔ مارسل پرست کے طولانی جیسوں میں فاکٹر کے تحریک کے برعکس، منطقیہ بنجیدہ غیر شخصی ٹھہرا دیتا ہے۔ مارسل پرست کے طولانی جیسے سبک مرمر کے ترشے ہوئے خذ و خال رکھتے ہیں تو ولیم فاکنر کے جیسوں کی ہیئت اس سخت پائسک ہوتی ہے۔ ولیم فاکنر کے طولانی جیسوں میں لفظوں اور شقوں کی کثرت اعمال کی ممکن گرفت میں نہیں ہوتی۔ یہی وجہ ہے کہ گراسر کے قدھے دھرے سے دھرے ہی وہ جاتے ہیں اور فقرے کا حجم بے قابو ہو جاتا ہے۔ بے قابو حجم کے یہ جیسے اپنے خصائص کی بدولت ار خود معیار بن کر روایتی گراسر کے جیسوں کی شکست و ریخت پر منتج ہوتے ہیں۔ اس عمل میں جیسے کا نیا تصور مشکل ہوتا ہے۔ جیسے کا یہ نیا تصور ترتیب الفاظ کے سلسلے میں تجزیاتی اور منطقی ہونے کی بجائے غیر تحلیلی، طائرانی، کیشوٹک اور اثراتی ہوتا ہے۔ پڑھتے ہوئے ایک شق کو دوسری شق سے ملاتے ہوئے، زینہ بد زینہ، جسے کے آخر تک پہنچنا، اپنے طریق کار میں تجزیاتی ہونے کے سبب سراسر بے کار عمل ہے۔ مثبت قرأت مجموعی طور پر بانیہ کے میچا لٹ کی صورت میں نمایاں ہوگی۔ جیسے کی سادگی میں تبدیلی اور صوبہ قرأت میں تغیر ہمیں معنی کی بنیادی اکائی کے اہم مسئلے سے دوچار کرتا ہے۔ معنی کی بنیادی اکائی ہی تخلیق، قرأت اور تفہیم کے مسائل کی ذمہ دار ہے۔

معنی کی بنیادی اکائی، جس کے اجزائے ترکیبی میں لغوی اور ثانوی کی تفریق الی الوقت ہمارے پیش نظر نہیں، ہماری شاعری میں زیادہ سے زیادہ آٹھ سالم ارکان کے برابر الفاظ سے بالعموم تنجاوز نہیں کرتی۔ رباعی میں معنی کی بنیادی اکائی کچھ وروسیج ہو جاتی ہے۔ خاص خاص صورتوں میں رباعی کی نسبت خمس میں یہ چیز کافی وسعت پا جاتی ہے۔ معنی کی بنیادی اکائی کی بہرین صورت، جو بہ کثرت رائج رہی ہے، غزل کے اپنی اپنی جگہ مکمل ابیات میں دیکھی جاسکتی ہے۔ پہلے مصرع کے اختتام پر وارد ہونے والے وقفہ، معنی کی اس بنیادی اکائی کو دو حصوں میں بانٹ دیتا ہے۔ ایک آدھ وقفہ لہجے کی بدولت بھی میسر





ہے۔ ہر دفعہ بیت کو شقوں میں بانٹا ہے، مگر بھی تفہیم کا زینہ بنتا ہے، تجزیاتی قرأت کی راہیں کھولتا ہے۔ ہر بیت، عام طور پر، دو ایک وقفوں ہی کی گنجائش رکھتا ہے۔ چنانچہ آخر سالم ارکان کے برابر الفاظ پر مبنی معنی کی بنیادی اکائی تفہیم کی تجزیاتی سطح پر شاعری کی حد بندی کرتی ہے۔ اب اگر وقفوں کی تعداد سو پچاس کے لگ بھگ ہو تو اذلا ہمارے معنی کی بنیادی اکائی درہم برہم ہو جاتی ہے، چلیا تفہیم کی تجزیاتی سطح، جو محض چند ہی زینوں کی عادی ہے، بوکھلاہٹ کا شکار ہو جاتی ہے۔ یہ دشواریاں ہماری روایت کی کم مائیگی اور تربیت کی خرابی کی مظہر ہیں۔ اصول ان سے مجروح نہیں ہوتا۔ ابھی ہم نے تجزیاتی قرأت کو درکار کیا ہے۔ مثبت قرأت کو استعمال کیا جائے تو ان مشکلات کا حدود اور بعد ہوش رہا حد تک بھل جائے گا، روایت اور تربیت پر ہا سہا اعتبار بھی جاتا رہے گا۔

نئی شاعری میں معنی کی بنیادی اکائی غزل سے مستعار نہیں، طرانی جیسے سے مائل ہے۔ مماثلت کے ذیل میں خانہ پری کے لیے رباعی اور خمیس کا ذکر بھی کیا جا سکتا ہے، تاہم نئی شاعری شعور کی نئی ملکیت کی بدولت روایت کے آسیب سے محفوظ ہے!

معنی کی بنیادی اکائی کا مذکورہ بالا تصور الفاظ کی ترتیب اور کمپوزیشن پر انحصار کرتا ہے۔ ترتیب اور کمپوزیشن کے لیے جب خارجی معروضی حوالہ بروئے کار آتا ہے تو واقعت پسندی جنم لیتی ہے۔ خارجی معروضی حوالہ ترک کرنے سے سانی فینڈا زگور یا پیدا ہوتا ہے۔ واقعت پسندی کے تقاضوں کی فہرست اتنی طویل ہے کہ تمہید کے بغیر سانی فینڈا زگور یا کی خالص افادیت کا تذکرہ کیا جائے تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ بات بے سر دپا اور آن ہونی ہی نہیں، کہنے والے کے ذہنی محل کی کہ عرق عام میں فر را اور دوالا پن کہلاتا ہے، نشان دہی سے فر رجم قائم کرنے کا جو رہنما ہے۔ یہ امر جس غیر اطمینان بخش فضا کی غم ریز کرتا ہے اس کو برتر رکھنا ہرگز سودمند نہیں۔ واقعت پسندی کے محدود ذائقہ کو تسلیم کرینے کے بعد بھی یہ مارم نہیں آتا کہ دیگر اسالیب کے امکانات سے محض اس لیے قطع تعلق کر لیا جائے کہ مروجہ مفروضوں کی دھکم پیل زیادہ ہے۔ اگر مختلف اسالیب سے پیدا ہونے والے مفروضوں کا ساسی حوالہ ایک ہو تو تضاد کی بجائے متوازنیت قائم ہوتی ہے، جیسے ادب کے

جن میں تک قال کہنا ہی دانش مندی ہے۔ واقعیت پسندی کے مطالبات کے سچے معنقات  
 یہ ہیں۔ اول یہ کہ عام فہم زبان استعمال کی جائے۔ دوم یہ کہ زبان سادہ اور لطیف، یعنی  
 فرائش سے پاک ہونی چاہیے۔ سوم یہ کہ تشبیہ اور استعارہ بعید از قیاس نہیں ہونا چاہیے۔  
 چہرہ پر کہ الفاظ کو اختصار اور قطعیت سے مدخل استعمال کرنا چاہیے۔ پنجم یہ کہ موضوعات  
 مردود پیش کی عام مردمی سے لینے چاہئیں۔ ششم یہ کہ سائنس اور نحو سے احتراز کرنا چاہیے۔  
 ہفتم یہ کہ نقل بمطابق اصل ہونی چاہیے۔ ان ساتوں چوروں کی ماں واقعیت پسندی ہے،  
 جس کوئی فیض زگور یا کاہنہ تیغ کرنا، یا چادر ڈال کر نسل کشی کے کام لانا، پروہت فن کار کے  
 اشارے پر منحصر ہے کہ ان دو کا مزوج ممکن ہے۔

لسانی لینغازگور یا کے عناصر کی تعیین واقعیت پسندی کے تقاضوں کی ضد سے کی جا  
 سکتی ہے۔ چوں کہ اس طریق کار سے غلط فہمیوں کے ازالے کی نسبت فرائش کے  
 امکانات زیادہ ہیں، اس لیے فی الحال اس سے گریز کرتے ہوئے ہم ان امور کی طرف  
 توجہ کرتے ہیں جن کا لسانی لینغازگور یا کی تعریف سے تو براہ راست تعلق نہیں لیکن جو تاثر  
 کہ معنی کی سرگزشت ہے، واضح طور پر قائم کرتے ہیں۔ واقعیت پسندی کا 'سلوب' نقل  
 بمطابق اصل پر عمل پیرا ہو کر، جب کسی منظر یا واقعے کو بیان کرے کے لیے زبان کو قطعیت  
 اور اختصار کے ساتھ استعمال کرے گا تو اس تحریر کو پڑھ یا سن کر منظر یا واقعے کا ہو بہو سامنے  
 آنا ضروری ہوگا، اور فن کار کی قدرت پر حرف آئے گا کہ زبان ایسی مستندہ طور پر ہے بس اور  
 لاچار شے کو اس نے پوری حاکمیت سے برتنے کا مظاہرہ نہیں کیا، مگر اتنا یاد رہے کہ یہ  
 حاکمیت، واقعیت پسندی کے ضمن میں خاصی مشروط ہے۔ زبان کو گرامر کے تقاضوں پر  
 بحال پورا ارباب پڑتا ہے، چنانچہ واقعیت پسندی میں الفاظ کی ترتیب اور کمپوزیشن کی تیج  
 و فوری معروضی حوالہ، نقل بمطابق اصل کا اصول اور گرامر کی پابندی معین کرتی ہے۔  
 اس ادب کو تجزیاتی قرأت تفہیم کے دائروں میں لاتی ہے اور بعینہ ترتیل پر مبنی ابلاغ کا  
 قاضی پورا ہوتا ہے۔ لسانی لینغازگور یا کے لیے مثبت قرأت کی ضرورت ہے تاکہ ابلاغ کی  
 بجا ستاد، کس کا ساتواں در کھلے۔ تجزیاتی قرأت اور ابلاغ بہ حیثیت نوع مثبت قرأت اور

دراک سے مختلف ہیں۔ لسانی لیش زنگور یا کے لیے اوراک کے جس وانی محل کی ضرورت ہے اس کے لیے واقعیت پسندی سے مشتق معنی والی اصطلاح کو عارضی طور پر مبنیاسٹ کر کے ہی معنی کے نئے معنی سے ہم آہنگ ہوا جاسکتا ہے۔ واقعیت پسندی اور سانی فینڈا رگور یا کے مزوج کی صورت میں ابدال و اور دراک کا ابتدا جزوی اطلاق ہوگا، بعد ازاں دراک کا مکمل غلبہ ہوگا۔

لغوی اور ثانوی مفہیم کے بارے میں یہ یقینی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ ہر لفظ کو فرد فرد ثانوی مفہوم عطا نہیں کیا جاسکتا۔ لغوی یا عمومی مفہیم کی کثرت میں ثانوی مفہوم سے متعلق لفظ کثرت استعمال کے بعد اضافہ کرتا ہے۔ اس لیے ثانوی مفہوم رکھنے والے مفکروں کی تعداد تکثیفی رہتی ہے اور جب تک کہ ان کے اضافے کی شعوری کوشش نہ کی جائے، تو رن بحال نہیں ہوتا۔ واقعیت پسندی لغوی مفہوم سے سر مو انحراف نہیں کرتی۔ کثرت استعمال سے چھوڑے ہوئے ثانوی مفہیم رکھنے والے الفاظ اس کی ضروریات کی کفالت کرتے ہیں۔ ثانوی مفہیم کی تارہ بہ تارہ، نو بہ نو تخلیق ایک دشوار مرحلہ ہے۔ مز، ی، کن، یم، علامت، استعارہ اور امیج، کہ ثانوی مفہیم کی تخلیق کے ذرائع ہیں، اپنے پورے ممکنات کے ساتھ بہت کم کام میں لائے جاتے ہیں۔ ان تمام ذرائع کو رانی طور پر استعمال کرنا درحقیقت اس امر کی دلیل ہے کہ اس کے خصوصی امکانات نگاہوں سے دھل ہو گئے ہیں اور محض لکیر چینی جا رہی ہے۔ شعور کی نئی مکینیکس اور ن ذرائع کے امکانات کے تال میل سے ثانوی مفہیم رکھنے والے الفاظ کی تخلیق جاری رہتی ہے۔ یہ بات ہمارے پیش نظر رہنی چاہیے کہ زبان محض ایک بے بس اور لاچار ذریعہ اظہار نہیں، یہ تو یکایک جہان معنی ہے جو اپنی باطنی قوت سے نہ صرف ہمارے تقاضوں کو پورا کرتا ہے، بل کہ بہت سے تقاضے اپنی طرف سے ہماری دنیا میں اسمگل کر کے ہمارے مطالبوں کا عیب بوجھ دیتا ہے کہ اگر ہم اپنی منزلِ سر کے حوالے سے اپنے تقاضوں کو دریافت کریں تو ہمارے ابتدائی اور انتہائی مطالبوں کی شکل علاحدہ علاحدہ دکھائی دینے لگتی ہے۔ زبان کی اس کثیر آواز باطنی قوت کو واقعیت پسند فراموش کر دیتے ہیں۔ جن لوگوں کی ثانوی مفہیم کی

حقیقت کے ذرائع کے امکانات پر نظر نہیں ہوتی، انہیں ایمانیت میں اخفا کی کوشش دکھائی دیتی ہے۔ معاملہ تادماد نہیں ہے۔ ایمانیت حقیقت کی تکمیل اور دلالت، دونوں کے فراخ سر انجام دیتی ہے۔ میراجی، کہ اپنی تمام قوت آزاد نظم پر صرف کر چکے تھے۔ ان امور کی طرف رجوع ہی نہ کر سکے۔ فرائڈ کی نفسیات کا ٹیم پختہ مطالعہ شاعر اور نقاد نے بڑے دھڑلے سے استعمال کیا۔ نقاد نے ہر نظم کا جنسی عوامل سے رشتہ استوار کیا، شاعر نے اثبات میں سر ہلایا، لوگوں نے کہا بات سمجھ میں آگئی ہے معاملہ طے تو ہو گیا پر پتھی نہ سمجھی۔ کیا میراجی کی ہر وہ نظم جو فرائڈ کی نفسیات کی روشنی میں پڑھی جا سکے، اچھی ہوتی ہے؟ کیا میراجی کے استعارے، جو جنس کی دنیا سے لیے گئے ہیں، محض جنسی عوامل کی نشان دہی کرتے ہیں؟ کیا استعارہ گرد و پیش کو نہیں پھلانگتا؟ اگر میراجی کا استعارہ اپنے جسی، حوال کو پھلانگتا ہے تو کس چیز کی علامت بتاتا ہے؟ اس علامت کو سمجھنے کے لیے فرائڈ کی لیبیات پٹارے سے کیوں نہیں نکلتی؟ درحقیقت میراجی کی شاعری کے لیے فرائڈ کی نفسیات اور ترقی پسند شاعری کے لیے سیکینکل مارکسی فلسفہ جس قسم کی توضیحی نقد پیش کرتے ہیں، اس سے کوئی سارہ لوح ہی مطمئن ہو سکتا ہے۔ اُن کا ریفرنس درحوالہ قدر و قیمت تو درکنار اس تفسیر سے بھی عاری ہے جو ہمیں شاعری کی فطرت سے روشناس کرنے کی اہل ہو۔ فرائڈ کی نفسیات اور سیکینکل مارکسی فلسفے نے جو سہولت ہم پہنچائی تھی وہ یہ ہے کہ ہر نظم کے لیے ایک مستقل محل معین کر دیا۔ چنانچہ ہر نظم کے لیے ہر بار اس کے مطابق محل دریافت کرنے کے بجائے بنا ہوا محل مل جاتا اور خوش فہم فن پارے کو بہ آسانی ٹھکانے لگا کر فارغ ہو جاتے۔ صورت حال، اب پہلے سے یوں پیچیدہ ہو گئی ہے اب فرائڈ کی نفسیات اور سیکینکل مارکسی فلسفے ایسا کوئی مستقل محل استعمال نہیں کیا جاتا۔ ہر فن پارے کے لیے اس سے مناسبت رکھتا ہو محل قاری کو ڈھونڈنا پڑتا ہے۔ مناسبت کی بنیاد پر ہر ایک وقت ایک سے زیادہ محل بروئے کار لائے جاسکتے ہیں، جتنے محل، اتنی ہی تعبیریں! بیوت ترسیل و ابلاغ کے مفروضے طعنہ دکھائی دینے لگتے ہیں۔

معنی کے سلسلے میں پہلا مرحلہ الفاظ کے لغوی اور ثانوی معنائیم ہیں۔ دوسرا مرحلہ

ترتیب اور کمپوزیشن کے بعد پیدا ہوتا ہے۔ اس ضمن میں طولانی جملے کے خاصائص نہ صرف ترتیب اور کمپوزیشن کے لامتناہی امکانات اُجاگر کرتے ہیں، بل کہ قرأت کے اسالیب کے علاوہ خارجی معروضی حوالے کی موجودگی اور عدم موجودگی سے پیدا ہونے والے نتائج کو ظاہر کرتے ہیں۔ تیسرا مرحلہ قئی تخلیقات کو کسی محل یا تناظر میں رکھنے کا ہوتا ہے۔

طولانی جملے میں الفاظ لغوی اور ثانوی مفہیم کے ساتھ استعمال ہوتے ہیں۔ اپنی آخری صورت میں طولانی جملے کا استعارہ بن جانا ممکن ہے۔ اس استعارے کے ضمیر میں الفاظ کے لغوی اور ثانوی مفہیم کی موجودگی کھنا کھٹ و انیت پسندانہ تفریق قائم رہیں مسدود کر دیتی ہے۔ استعارہ محض آرائش کی چیز نہیں، اس میں حقیقت کی ایک ایسی شکل ہے جسے کسی دور آئینے میں نہیں دیکھا جاسکتا۔ بالعموم کیا جاتا ہے کہ ایک قئی تخلیق کی انتہائی حقیقت کو کسی غیر قئی میڈیم میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔ حقیقت حال یہ ہے کہ ہر قئی تخلیق حقیقت کا جوڑن بہت کرتی ہے، اُسے کسی غیر قئی میڈیم میں یعنی منتقل نہیں کیا جاسکتا۔ قئی تخلیق کی انتہائی حقیقت، حقیقت کا وژن اور استعارے کی تخصیصیت زائی سے یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ شاعری میں معنی کا یہ چوتھا مرحلہ کنسپشن کا ہے۔ واضح رہے کہ اسے پیش نظر سائنسی کنسپشن و شعری کنسپشن کے علاحدہ علاحدہ مقام ہیں۔ شعری کنسپشن، سائنسی کنسپشن کے برعکس، اپنے وطن میں تمام پراسس کو پیسے ہوئے ہوتا ہے، اس لیے ایک حد تک غیر مجرد ہوتا ہے۔ شعری کنسپشن کی نسبتاً غیر مجرد صورت اُسے مبہم رکھتی ہے، چنانچہ قئی تخلیقات کا ایک جزو خاص ابہام پر مشتمل ہے۔ گویا ابہام کوئی فردی چیز نہیں، تخلیق کا مازنی انگ ہے۔ زبان کی ایک خوبی یہ ہے کہ وہ اشیاء و واقعات وغیرہ کو نام دیتی ہے۔ ان ناموں کو رشتوں میں باہم ملتی ہے، چنانچہ جب کوئی نئی دریافت ہوتی ہے تو اس کی نمایاں خصوصیت کو معلوم کر کے زبان میں موجود اس کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ جہاں کہیں اُس نئی دریافت شدہ خصوصیت سے مطابقت رکھتی ہوئی سببنا مسائل خصوصیت مل جائے، رہنا کے موجود اس اُدھر منتقل کر دیے جاتے ہیں۔ انتخاب اس کا یہ عمل تجربی اور استعاراتی ہے۔ ایک نظم میں انتقال اس کا یہ تجربی اور استعاراتی عمل کی سطحوں پر ممکن ہے۔ پہلے تو



ایک آدھ استعارے کو کھول کر نظم کی کلید ہاتھ میں آ جاتی تھی۔ اب نظم میں استعاراتی بازی ہوتی ہے۔ تجربہ کا عمل خاصا پیچیدہ اور دشوار ہوتا ہے۔ اس تجربے کے ساتھ ساتھ تخلیقی ابہام کی حدت اور زیادتی کا ہونا لازمی ہے۔ ایک نتیجہ یہ بھی برآمد ہوتا ہے کہ کسی فن پارے کے بوجہ تخلیقی ابہام مکمل معنی دریافت اور محقق ہی نہیں کیے جاسکتے۔ شعری کلپشیں اس لحاظ سے بڑی کدھب چیز ہے، کیوں کہ ہمارے پاس ایسا کوئی ذریعہ نہیں جس سے اس کے حسن و قبح پر کوئی فیصلہ صادر کر سکیں۔ ان حالات میں یہ اشد ضروری ہے کہ اس فن کو جس میں ترتیب، معنی کی بنیادی اکائی، مثبت قرأت اور استعارے کے تجربہ کی دشمنی افعال موجود ہوں، رد کرنے سے پہلے آپ اپنی ذاتی صلاحیتوں کا جائزہ لے لیں۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ ہمارے نقاد دو چار سے زیادہ مناسبتوں پر مبنی استعارے کو پہچاننے کی تجربہ کی صلاحیت نہیں رکھتے، ہم محسن ظن سے کام لیتے ہیں کہ یہ اگلے وقتوں کے لوگ ہیں۔ اس ضمن میں حقیقت اور معنی کے بارے میں سز لینگری کی رائے ملاحظہ ہو

Our response to a sign becomes, in its terms, a sign of a new situation; the meaning of the first sign, having been cashed in, has become a context for the next sign. This gives us that continuity of actual experience, which makes it the sturdy wrap of reality through which we draw the connecting and transforming wool threads of conception... Between the facts run the threads of unrecorded reality, momentarily recognized, wherever they come to surface; in our tacit adaptation to signs, and the bright twisted threads of symbolic envisagement, imagination, thought... memory and reconstructed memory, belief beyond experience, dream make-believe, hypothesis, philosophy... the whole creative process of ideation, metaphor and abstraction that makes human life an adventure in understanding.

حقیقت کی جس گریز پاک کیفیت کی طرف سز لینگری نے اشارہ کیا ہے، اگر اُسے من و عن ہی بیان کرنا مقصود ہو تو وہ زبان اور اسباب اور مفروضے، جن کی بنیاد ٹھوس اور معروضی حقیقت



کے تصور پر مبنی ہے، کسی طور کفالت کر سکتی ہے اشاعر حقیقت بیان نہیں کرتا، وہ حقیقت چھپاتا اور نکھیں کرتا ہے۔ اگر شاعر جس ایچ پیٹرن پر حقیقت کی تائیس کرنا چاہتا ہے، وہ مراحل کے ایچ پیٹرن سے مشابہ ہے تو آپ ہی کہیے، اس میں استعاراتی اور تجریدی عمل سے کتنے ہی مراحل ایسے ہیں ہوں گے جن تک واقعیت پسندانہ ذہن کی رست رس نہیں ہو سکتی!



## لاشعر

All this indubitably belongs to history, and would have to be historically assessed; like the Murder of the Innocents, or the Black Death, or the Battle of Paschendale. But there was something else: a monumental death-wish, an immense destructive force loosed in the world which was going to sweep over everything and everyone, laying them flat; burning, killing, obliterating, until nothing was left. Those German agronomics in their green uniform suits with feathers in their hats — they had their part to play. So had the paunchy Brown shirts, and the maoronly blonde maidens painting swastikas on the windows of Jewish shops. So had the credulous armies of the just, listening open-mouthed to Intourist patter, or seeking reassurance from a boozy sandaled Wick steed. Wise old Shaw, high minded old Barbusse, the venerable Webbs, Gide the pure in heart and Picasso the impure, down to poor little teachers, crazed clergymen and millionaires, dove-dancing dons and very special correspondents, all resolved, come what might, to

---

شخص الزمئن فاروقی نے اپنے تھیبیس ”شعر، غیر شعر اور نثر“ میں معروضی کینجیوریکل امپریٹوز پر می پونٹکس کی بین الاقوامی معیار کی فاؤنڈنگ کارروائی کی ہے۔ یہ کوئی تنقیدی مضون یا توضیحی مقالہ نہیں، پونٹکس کو معروضیات کے ریل میں لانے کا پٹا پانی

---

How does one decode the complex structures of Eros and sexuality within Joyce's farraginous textual production? What precisely, is the nature of the verbal coup that Joyce perpetrates in

believe anything, however preposterous, to overlook anything, however villainous, anything, however obscurantist and brutally authoritarian, in order to be able to preserve intact the confident expectation that one of the most thorough-going, ruthless and bloody tyrannies ever to exist on earth could be relied on to champion human freedom, the brotherhood of man, and all the other good liberal causes to which they had dedicated their lives. All resolved, in other words, to abolish themselves and their world. It has all just been sleepwalking to the end of the night.

Malcolm Muggeridge

### CHRONICLES OF WASTED TIME

The inner failure, though of little moment to the world, has made my mental life a perpetual battle. I set out with a more or less religious belief in a Platonic eternal world, in which mathematics shone with a beauty like that of the last cantos of the Paradiso. I came to the conclusion that the eternal world is trivial, and that mathematics is only the art of saying the same thing in different words. I set out with a belief that love, free and courageous, could conquer the world without fighting. I came to support a bitter and terrible war. In these respects there was failure.

But beneath all this load of failure I am still conscious of something that I feel to be victory. I may have conceived theoretical truth

---

کر دینے والا کام ہے، جو شرعی شعریات میں ممکن ہی نہیں۔

ہون ڈرائی سرکشک اور ٹیکوٹی کی زندگیوں گزاری چائیں تو زبان ورڈ ہن کی وہ پھر ڈانم حاصل ہوتی ہے جو موضوعیات اور محرومیت کو علاحدہ علاحدہ دیکھنے کی

---

*Finnegans Wake*, and what is its relationship to *écriture féminine*? The elusive concept of "feminine writing" has been recently instantiated in literary theory by such diverse critics as Julia Kristeva,

wrongly, but I was not wrong in thinking that there is such a thing, and that deserves our allegiance. I may have thought the road to a world of free and happy human beings shorter than it is proving to be, but I was not wrong in thinking that such a world is possible, and that it is worth while to live with a view to bringing it nearer. I have lived in the pursuit of a vision, both personal and social. Personal: to care for what is noble, for what is beautiful, for what is gentle; to allow moments of insight to give wisdom at more mundane times. Social, to see in imagination the society that is to be created, where individuals grow freely, and where hate and greed and envy die because there is nothing to nourish them. These things I believe, and the world, for all its horrors, has left me unshaken.

Bertrand Russell  
THE AUTOBIOGRAPHY

سبوں دھرتی قدمی کرا دے

استاد دامن

میں لہجہ ساری رات

سیرے عشق نچایا

کر نہتیا تھپ

بلیے شاہ

نہنھا تھپ تھپ

معاذت رکھتی ہے۔ طرفہ تماشا یہ ہے کہ بون ڈرائی سرگنٹک اوپنیکوٹی کے کلچر میں بھی  
رہنچہ میزورائے اس یڈنگٹن جیسے لوگ پیدا ہو جاتے ہیں۔ اس پیراڈائیم کو حاصل کرنے  
ہ ایک شارٹ کٹ بھی ہے کہ مذمت العمر وراثت ہیڈ، برٹریڈ رسل، کارنپ، آئی اے

Hélène Cixous, Luce Irigaray, Alice Jardine, and Toril Moi. The common denominator among these various, if sometimes contradictory thinkers, is the shared assumption that *écriture*

شہری مجموعے ”شام کی دہلیز“ کے مصنف سلیم الرحمن نے ڈاکٹری کی اعلیٰ تعلیم کے لیے جنوری ۱۹۶۱ء میں انگلستان جانے کا ارادہ کیا تھا۔ انھیں رخصت کرنے کے لیے میں نے ایک الوداعیہ ترتیب دی، جس میں سید سجاد، انیس نامی، عبدالحق کھامی اور صدیقی سلیمی نے شرکت کی۔ کھانے کے بعد میں نے سلیم الرحمن کو کلیات میر کی ضخیم جلد پیش کی۔ ”قدیم بنجر“ کا پہلا قطعہ، جو انھیں دونوں دکھایا تھا، دوستوں کی نذر کیا۔ اس دن کے بعد سے کلیات میر اور سلیم الرحمن سے ہمارا قرآن السعدین نہیں ہوا۔

یوں ہی ایک مرتبہ کراچی کے کافی ہاؤس کے سامنے مظفر علی سید سے ملاقات ہوئی۔ انھوں نے ازراہ شفقت عباس اطہر، نذیر ناجی اور مجھے ماری پور ایریس پر مدعو کر لیا۔ بعد از طعام سلسلہ کلام شروع ہوا۔ عباس اطہر اور نذیر ناجی اپنی اپنی نظمیں سن کر شہابی سے فارغ ہو لیے۔ میں ”قدیم بنجر“ میں الجھ کر رہ گیا۔ کوئی سطر ٹھیک طرح سے سنائی نہیں جا رہی تھی۔ جو پڑھ پار ہوا وہ ”قدیم بنجر“ کی بنیادی نیر یو کیٹگری، یعنی ”کلام یا شعر بلا تردید و شور و نیم ز“ کے زمرے سے نکلتا جا رہا تھا۔ انتہائی ہزیمت اور تجالت کے عالم میں آؤنگار میں نے کہا: ”شاہ جی! ”قدیم بنجر“ کا اسلوب قرأت مجھ سے کسی طور ملے نہیں ہو پاتا۔ شاید پولی فونک تدرک گرڈ پریڈنگ سے یہ مسئلہ ملے پائے۔“ شاہ جی نے آدھا سگریٹ ایک کش میں تمام کرتے ہوئے کہا، ”ہوں، لیکن یہ پولی فونک سے چپکا ہو تدرک کیا کلازک...“

مذہبوں بعد پتا چلا کہ یہ کوئی ذاتی مشکل نہیں تھی کہ جس کا مادہ انہیں ہو پار ہوا تھا۔

رج ڈز، ویم پیس، ٹریکٹس وائے ونگسٹائن اور اے جے آئر سے راہ و رسم رکھی جائے، ابھٹا جائے، زچ ہوا جائے پھر بھول جائیں اور بھولے ہی رہیں۔ یک دم ایسا ہو کہ راہ و رسم پھر سے پیدا ہو، بار بار ابھٹا جائے، زچ ہوا جائے، تا آں کہ ارنسٹ کیسیر رو غیر ہم سے

*feminine* is an attempt to "write the body" and no incorporate into discourse those subversive, semiotic rhythms that Kristeva has allied with the body, voice, and pulsions of pre-Oedipal contact between



اس کے پس منظر میں جو الجھا و موجود ہے، اس کی گرہ کشائی کے لیے لیزل خواہ کی، صوتی انساکات، لسانی لیٹھا زنگوریا اور ہر دم تھیر پڑی رنگی ٹیکسٹ ایسے تصورات سے آگاہی ضروری ہے۔ جو اتھن فکر لکھتے ہیں:

The lessons for a linguistics of writing drawn from Saussure's anagrams and other examples we have considered might come more easily from writing such as Finnegans Wake, which poses in particularly virulent fashion the problem of echoes, patterns, motivation, forcing readers to establish relations while foregrounding the dilemma of 'reality or phantasmagoria' that perplexed Saussure. A linguistics of writing, exploiting this model, would seek to invert the usual relation between discrete signs and the material usually deemed irrelevant except as a means of manifestation. It would treat discrete signs as special cases of a generalized echoing, even, and explore whether a linguistics could be constructed on such a model and how far it could go. Above all it would need to attend to what lies outside an ordinary linguistics but furnishes much matter literary criticism: the tantalizing prospect, that caused Saussure so much anguish in his work on anagrams, of perceiving patterns, hearing echoes, and yet being uncertain, in principle as well as in practice, about their status. The task of linguistics has been to divide the signifying from the non-signifying, excluding the latter from

اوتے ہوئے رنگند ن کے سوا دے فلسا فیکل انوشی گیشن ز میں بنی اسرائیل ایسے راستے اور منزل کی تلاش میں رہیں۔ اس بھیڑ بھڑکے میں ہماری سوسین کے لینکر کہاں کھو گئی؟ ایسا بھی کیا ہوگا ہے، ارنسٹ کیسیر جو ہیں اٹھس الزخمن فاروقی اسی راستے سے پینٹکس کے

infant and mother — those polysemic polyglottic iterations that challenge the name and the law of the Father by poetically subverting the univocal discourse associated with phallogocentric master

linguistics, but if this boundary region is central to language and its functioning — and texts like the *Wake* suggest that it is — then this geography must be revised, and the uncertainty of echoes, the problematic materiality of language which may or may not carry meaning and produce effects, must lie at the center of our concerns.

The overarching question for a linguistics of writing, then, is this: given a series of phenomena which are linguistic in a broad sense — involved with and produced by language — and which have been set aside or treated as marginal by main stream linguistics, does one seek to extend linguistics to include them or should one not rather, on the assumption that there has been something at stake in the relegation of these phenomena to the periphery, take the step of attempting to reconceive the study of language with these phenomena at the center? It may not be possible to construct a linguistics on this basis — a linguistics that resembles the one we have now — but it seems a worthy experiment, from whose failure we could learn almost as much as from its success. A linguistics of writing, then, must address a textuality linked to the materiality of language, which necessarily gets misread when transformed into signs, as it must be by our semiotic drive. Such a linguistics can work on materiality of the spoken words as well as the written — the language fish that gets away from the fisherman, or such matters of tone and emphasis that are crucial to good storytelling and

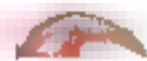
---

معروضی کینیڈا ریکل، میری یوز تک پہنچے ہیں، جو ایک انتہائی ششائی انفرادیت ہے اور جس کا حال کے مقدمہ شعروشاعری سے کوئی تعلق نہیں۔ شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں، سب سے مستحکم اور سمجھنے کے لیے سب سے کارآمد تفریق یہ ہے کہ کلام موزوں شعر ہے اور کلام

---

narratives.

At the 1975 James Joyce Symposium in Paris, Philippe Sollers, waving a bright red copy of *Finnegans Wake*, exclaimed



thus to language in its most decisive manifestations but which most of us have difficulty producing because they do not belong to a discrete code.

ہمارے رفیق کہتے ہیں کہ آپ راستہ کہیں نہیں دیتے۔ متن تو ہے ہی مغل۔ دو جیلے بولتے ہیں تو عقدہ کشائی ہو جاتی ہے لیکن جب اُسی بات کو لکھتے ہیں تو لگتا ہے کہ یہ کوئی اور بات ہے۔ جو بولا جاتا ہے، وہ تحریری تشریح سے ظاہری مٹ بہت تو دکھائے لکھ وہ نہیں ہوتا، یقیناً نہیں ہوتا جو گفتگو میں انتہائی سرج الفہم سنائی دیتا ہے۔ یہاں بھی مسئلہ گفتار و ہر آنے اور تحریر درائنگ کا ہے اس سلسلے میں چارٹھن کرنے ہماری بات ایک مثال سے سمجھائی ہے:

### *The Mookse and the Gripes*

Gentes and laitymen, fullstoppers and semicolonials, hybrids and lubberds!

Eins within a space and a wearywide space it wast ere wolmed a Mookse. The onesomeness wast allitolonely, archunsitlike, broady oval, and a Mookse he would a walking go (My hood! Cries Anthony Romeo), so one grandsuner evening, after a great morning and his good supper of gammon and spuish, having flabelled his eyes, pilloled his nostrils, valcanated his ears and paliumed h s throats he put on his impermeable, seized his impugnable, harped on his crown and stepped

نورس نثر ہے۔ قدیم شرقی تنقید میں شعر کی تعریف یوں کی گئی تھی کہ سوزوں ہو، باسنی ہو اور ہلارادہ کہا گیا ہو۔ سوز و نیست تو ٹھیک ہے لیکن باسنی ہونا ایک بے معنی شرط ہے۔ جب جب تک کہ با معنویت کو چند شعری رسوم (conventions) کا پابند نہ بنایا جائے۔ جب

triumphantly "Je vous montre une révolution!" He explained it "Joyce and Co.", "Joyce represents the same ambition as Freud: to analyze two thousand years of manwomankind. ... He writes not in

out of his immobile *De Rure Alb* (so called because it was chalkfull of masterplasters and had gorgeously letout gardens strewn with cascades, pintacostecas, hortobducts and currycombs) and set off from Laidstown *a spasso* to see how badness was badness in the weirdest of all penible ways.

James Joyce, *Finnegans Wake*, (London: Faber, 1964), p.152

*Finnegans Wake* makes explicit a version of language as sequences of letters and syllables echoing others, in ways that sometimes but by no means always from codified signs. It exposes interpretation as an abusive assimilation of sequences to other sequences 'gorgeously' is 'gorgeously' and 'Borghese'; 'hortobducts' are no doubt orthodox horticultural aqueducts; more dubiously, perhaps, 'Mookse' is moose (by phonetic propinquity), fox ('The fox and the grapes' resembles this fable), mock turtle ('Gripes' means Gryphon, as in Lewis Carroll's 'The Mock Turtle and the Gryphon'), and moocow (for reasons I shall come to in a minute). Most of all, the *Wake* presents what we are inclined to call 'echoes', drawing on a problematical term whose virtue is its conflation of an automatic acoustic process with a willful mimetic one. 'Eins within a space and a weary wide space it wast ere wohnd a Mookse' echoes the opening of *Portrait of the Artist*. 'Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road' 'A Mookse he

شعر پر بامعنی ہونے کی شرط ہوگی تو یہ بھی کہنا پڑے گا کہ شعر کی معنویت کا انحصار ان شعری رسوم یعنی کنونشنز پر ہے جن کے حوالے سے اور جن کے سیاق و سباق میں شعر کہا گیا ہو۔ ہاں، اگر بے معنی سے مراد کچھ اس طرح کے خود ساختہ الفاظ کا مجموعہ ہو جن کے انفرادی معنی

language (language as the edge of the wedge with which id is wed — Joyce's translation for Lacan's *lalangue*) but in bursting flows of language (Joyce's *l'élanguages*): jumps, cuts — singular plural." Like

would a walking go recalls 'Froggy would a wooing go' *Ere wonned it* Samuel Butler's anagram of 'nowhere *Erewhon*, as well as the German 'he lived'. The significative status of such echoes is far from certain, and much of the energy of literary criticism is devoted to motivating them and deriving semantic consequences. Their status and the effects they induce, including the interpretive operations set in motion by them, are what a linguistics of writing particularly should address. The scope of the problem becomes clearest when the examples are tenuous: does 'the weirdest of all pensible ways' echo 'the best of all possible worlds'? Is this 'reality or phantasmagoria', as Saussure would ask? The shared elements seem minimal and the case for Mookse as *Candide* does not seem otherwise compelling. I cannot hazard a rule that would stipulate a connection yet am reluctant to abandon the relation. Thus, I submit, is language.

As in the case of anagrams, readers are cast simultaneously in contradictory roles: compelled to choose what possible relations to pursue, what to treat as significant, they are creators of meaning; condemned to wrack their brains for obscure words and less obscure quotations, to consult dictionaries, glossaries, and commentaries, they are inadequate recipients of a wickedly complex construction they cannot hope to grasp. The key point is that these opposites go together: the texts such as *Finnegans Wake* that most encourage readerly activity also

---

بھی رہا ہوں، مثلاً چوں جن چتاں لم لگ بہاں آئے تیاں راں وہو تو کوئی جھگڑا نہیں انہیں  
فاروق صاحب، جھگڑا ہے! آپ جھگڑا میں نہیں بیٹھا جتے؟ ٹھیک ہے! اس لیے کہ آپ  
کہتے ہیں، یہ غلط ہے کہ خود ساختہ ہے معنی میں اس وجہ سے بھی بے معنی ہے کہ کیلا ہے،

---

Solomon, Margot Norris in *The Decentered Universe of "Finnegans Wake"* finds encoded in the obvious linguistic subversiveness of the *wake* an implicit challenge to the patriarchal culture, which it



convince one that it is the text which echoes. Readers feel that there is meaning insistent in the text to recognize that *hybrids and lubberds* can be 'high-bred' that *archanistlike* contains the Greek *archon*, 'ruler', which explains this sort of sitting lonely, that *broadly oval* may be explained as 'bloody awful', is certainly to feel one has elucidated the lines' meaning, but these are in fact only relations, echoes, whose compelling character needs to be explained by a linguistics of writing.

Such passages suggest, first, that the words of a work are rooted in other words, whose traces they bear in different ways. Though this is made obvious by portmanteau words ('righteousness famillionarily', 'chalkfull', 'borgeously') that explicitly allude to others, or by unintelligible sequences that need to be interpreted as transformations of other words ('Mookse', 'spitish'), this is also true, as Derek Attridge writes, of all linguistic sequences, which are composed of syllables from other sequences and refer obliquely to these sequences by their similarities and differences. What the *Wake* enables us to conceive is that the practice of recognizing, say, *space*, as the sign 'space' is only a special case of a more general process of relating sequences to other sequences: reading *broadly oval* as 'bloody awful'. The close connection between these two processes comes out clearly in cases of language in contact, which Mary Louise Pratt argues we should take as a normal case of language, rather than relegate it to the margins while basing our

---

ورنہ اگر یہ کسی نظم میں آجائے تو ممکن ہے کہ سیاق و سباق کی روشنی میں اسے کوئی تمثیلی (emblematic) یا استعاراتی (metaphorical) یا عامتی (symbolic) معنی بخش دے جیسے شاہ لیئر ورسخرے کی گفتگو۔ یا اگر پوری نظم یا نظم کا پیش تر حصہ اسی طرح کے

---

parodically replicates and defies. Colin MacCabe takes a similar stance in *James Joyce and the Revolution of the Word* by marshaling forceful evidence from psycholinguistics to suggest the *Wake*'s



account of language on the fiction of a homogeneous speech community. An American listening to a Glaswegian is in much the same position as the reader of *Finnegans Wake*. In speech we are always groping to recognize the echoes of sequences that are physically distinct and interesting in their distinctness, but this impresses us more in writing, and especially in writing such as *Finnegans Wake* where we are alert for the interest of variations and unexpected combinations.

جس طرح کے ٹکڑے کو لے کر جاتھن کھرنے تفسیر و تشریح کے تانے بانے بنے ہیں، کچھ اسی طرح سے ”قدیم بخر“ کا کوئی قطعہ لے کر اس کے صوتی و معنوی انسلالات سے ایک فضا تعمیر کی جاسکتی ہے۔ چوں کہ میں انھن کو زبان کے اسامی و ظائف میں شمار کرتا ہوں، اس لیے کسی معنوی کرملائن ترسیل کا تقاضا ممکن ہی نہیں۔ کوئی بھی اپروکسیمیشن چل جانی چاہیے۔ پھر یوں بھی ہے کہ برحالتوی سامراجی بندوبست دوائی و یہ کے تہذیبی بخر قدیم سے صرف نظر نہیں کر سکا۔ بخر قدیم ذات پات اور طبقاتی تفریق کے باوجود بھی کی مشترکہ ملکیت ہے انسانی ہے، پر چین ہے، ازلی وابدی ہے فتنے گنزدیک کے مقابلے پر یہاں ایک بہت بلند آہنگ عروضی روح ہے جو اسے ایک وحدت دیتا ہے، جو روایتی بلاغت کے اسباب سے بے نیاز ہے۔ اس کا ٹیکسٹ اپنے جوہر میں غیر حقیقی، سیال اور ہر دم قلم پذیر ہے، اس لیے اس کو پڑھنے میں ”قدیم بخر“ کے آگے پیچھے سے کوئی سطر، یا

الفاظ پر مشتمل ہو تو ممکن ہے کہ شاعر نے ایسے الفاظ کے ذریعے کوئی مخصوص آہنگ اور اس آہنگ کے ذریعے کوئی مخصوص نفسیاتی تاثر خلق کرنا چاہا ہو۔ اس سلسلے میں ویکھل بند سے (Vachel Lindsay) کی مذہبی نظموں کا مطالعہ دس چوبیس سے خالی نہ ہوگا، لیکن یہ بھی

radical development of a non-phallogocentric feminine discourse. "If the masculine monosyllables" (190.35) Serve as the fixed point around which the rhythm flows, it is the feminine stream, which provides the

گراہیں، یا اخبار یا کسی اور مربوط ٹیکسٹ کو غیر مربوط کر کے بھان مٹی کا کلبا جوڑا جاسکا ہے۔ بنیادی منطق اور استعارہ تو کاٹھ کہاڑ اور بٹک ہے۔ اپنے رفیق جو کہتے ہیں، ٹھیک ہی کہتے ہیں۔ کیا کیا جائے؟

لاشعر کیا ہے؟ ایک بہت ہی مشکل تعریف تو یہ ہے کہ جو شعر نہ ہو، غیر شعر نہ ہو، نثر نہ ہو، وہ لاشعر ہے! ابتداء ہی یہ فرض کر لینا پڑے گا کہ ہر قاری موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدید لیاقتی لفظ اور ابہام کے پہچان کی قرار واقعی تربیت رکھتا ہے۔ یک ساں معیار کی قدرت ایک دور مشکل پیدا کرتی ہے جو، بہر طور، بہت جو کھم کا کام ہے۔ اب حتی فارمیڈیشن کو نگاہ میں رکھیے: ”شاعری کی معروضی پہچان ممکن ہے اور یہی پہچان انہی شاعری اور خراب شاعری (یا کم شاعری اور زیادہ شاعری)، نثر اور شعر اور غیر شعر، تخلیقی نثر اور شعر، یا معنی اور مہمل میں بھی فرق کرنے میں ہمارے کام آ سکتی ہے۔ صاحبان ذوق و وجدان کچھ بھی کہیں، لیکن جس تحریر میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدید لیاقتی لفظ اور/یا ابہام ہوگا، وہی شاعری ہوگی۔ موزونیت اور اجمال منفی لیکن مستقل خواص ہیں یعنی ان کا نہ ہونا شاعری کے عدم وجود کی دلیل ہے، لیکن صرف انہیں کا ہونا شاعری کے وجود کی دلیل نہیں۔ کوئی تحریر شاعری اس وقت بن سکتی ہے جب اس میں موزونیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدید لیاقتی لفظ ہو، یا ابہام ہو، یا دونوں ہوں۔“ شمس الرحمن فاروقی نے پنے تھیسس کی معروضیت کا مختلف تناظر میں جائزہ لے کر، بڑی صداقت اور شدت سے

محوظ رہے کہ ایسے الفاظ گھڑنا جو قطعاً بے معنی ہوں، تقریباً ناممکن ہے اب اسے کہا کیجئے کہ نہ صرف اردو تنقید، بل کہ ہذاہ تنقید شعر کے گرد طواف کرتی رہتی ہے، لیکن اسے چھوٹے ہٹولنے اور اس کے جسم کے خطوط کی حد بندی اور پیمائش کرنے سے ڈرتی رہی

movement. Language is a constant struggle between a feminine libid' which threatens to break all boundaries and a 'male fist, which threatens to fix everything in place. In opposition to Sollers and Co.

# Practicing and analyzing the pun at once Derrida approaches programatology as an alternative to more traditional modes of reading and writing formulated in terms of communication. Against the emphasis on utterance as a performative enunciation Derrida imagines comprehension in terms of the annunciation as it is couched in the apocalyptic mode, in the Biblical tradition of apocalyptic prophecy and forecasts. To perform writing in terms of annunciation, for a mind listening with a psychoanalytic

اہانت کیا ہے۔ مخلوط وحدانی میں درج "یا کم یا زیادہ شاعری" ایک تشویش کی علامت ہے۔ پھر یہ کہنا کہ "صاحبانِ ورق و وہدان کچھ بھی کہیں" مشرقی وضع داری اور انکسار کو تو یقیناً ظاہر کرتا ہے لیکن معروضی کینیڈوریکل اسپیریٹوز کی مغربی فکریات میں ان کی گنجائش نہیں۔ خود ہی بحث بھینس کو دعوت دینے میں نقصان کی نقصان ہے۔ ہر وہ ابداع، اظہار، دہاں اور انداز جو شعر، غیر شعر اور نثر نہ ہو، وہ لاشعر ہے (ملاحظہ فرمائیے منجے کے بائیں جانب حاشیہ)۔ ایک ذیلی مقام، جہاں شمس الرحمن فاروقی نے کہا ہے کہ ساری تشریح اور تجزیے کے بعد جو چیز بچ رہے وہ شعر ہے، یہ راہ بھی سمجھاتا ہے کہ جو شعر کہنے والے کی زبان سے زائد ہو، سامع کی شنید کی اپورٹ سے بڑھ کر ہو، وہ لاشعر ہے۔ اس طرح سیاق و سباق، تمثیل، استعارے، علامت، لہجہ وغیرہ کی وسیع و غیر حتمی دلائل شاعر کے حوالے سے پرآسانی تو فیض پاسکتی ہیں۔ "تخلیقی زبان چار چیزوں سے عبارت ہے: تشبیہ، پیکر، استعارہ اور علامت۔ استعارے اور علامت سے ملتی جلتی اور بھی

ہے۔ لہذا ہو، کچھ حق نمک رولاں بار تھکا بھی ادا ہوا۔ مگر نمک اور شہوت کا کیا تعلق؟ جب ستارہ سزینس کی آنکھ سے آنسو کا قطرہ گرتا ہے تو نیل میں طغیانی آ جاتی ہے۔ آخر تھک ہر کر یہ بھی کہ دیا گیا کہ ساری تشریح تجزیے کے بعد جو چیز بچ رہے، وہ شعر ہے، مادہ اے حق

in a male dominated society Sandra Guert and Susan Gubar argue in *No Man's Land* that "Joyce is taking upon himself the Holy Office of pronouncing that woman, both linguistically and biologically, is

or dialog co ear, requires a shift away from sign fields to tone. 'By what is a tone marked, a change or rupture of tone? And how do you recognize a tonal difference within the same corpus?' What is written, uttered as announcement, comes to the receiver as a gift/ Gift (present/ position).

The case of Nietzsche best illustrates why Derrida wants to write in this mode of 'sending on'. In trying to think what is specific in writing and to work with this specificity, Derrida continually reminds

چیزیں ہیں، مثلاً تمثیل (allegory)، آیت (sign)، نشانی (emblem) وغیرہ۔ لیکن یہ تخلیقی زبان کے شرائط نہیں ہیں، اوصاف ہیں۔ ان کا نہ ہونا زبان کے غیر تخلیقی ہونے کی دلیل نہیں۔ علاوہ بریں، انھیں استعارے کے ذیل میں رکھا جاسکتا ہے لیکن تشبیہ، پیکر، استعارے اور علامت میں سے کم سے کم دو عناصر تخلیقی زبان میں ہمیشہ موجود رہتے ہیں۔ اگر دو سے کم ہوں تو زبان غیر تخلیقی ہو جائے گی۔“ ”زعمہ باد!“ یہ چار چیزیں بھی معروضی کیٹگریز یکل میمریٹوز کا مرتبہ حاصل کر لیتی ہیں، بشرطے کہ یہ فرد فرد ہونے کی بجائے زوج کی شکل میں ظاہر ہوں۔ ہم انھیں راسخ میں شمار کرتے ہیں۔ شاہ لیٹر اور مسخرے کی گفتگو، ماسخ کا شعر [ٹوٹی دریا کی کدائی، زلف ابھی بام میں / مورچہ نخل میں دیکھ، آدمی بادام میں]، شمس الرحمن دروٹی کا خود ساختہ بظاہر بے معنی مصرع [چوں چین چناں لم نگ بہاں آئے تیاں رانی وہو] بغیر کسی دقت یا خجالت کے لاشعرا کا جان دار حصہ ہیں۔ بچے چھبیس میں شمس الرحمن فاروقی نے بڑی دقت نظر سے ایک عروضی معروض کی

بھی ہے اک بات!

شعر کی عملی تنقید کرتے وقت مشرقی تنقید نے جو اصطلاحیں وضع کیں ان میں بڑا عیب یہ رہا کہ نہ نثر اور نظم، دونوں پر منطبق ہو سکتی ہیں۔ ابن خلدون کا یہ قول کہ نثر ہو یا نظم،

wholly orifice." Joyce's puns they contend, "offer more consistently assertive instances of the ways in which male writers can transform the maternal lingua into a patrius sermo. For, containing the

The theorists of attention, from Plato to Saussure, that writing functions in the absence of author (a death that is constantly denied). To begin with he [Nietzsche, but the same is true in another session of Paul de Man] is dead, himself, a trivial fact but at bottom incredible enough and the genius or the genie of the name is there to make us forget that 'Nothing, neither for good or evil, then, can ever return to the bearer of that name, but only to Nietzsche' (or to 'de Man'), signifiers detached now from

کا پکچر کی ہے، جو بہت باریک کام ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے تین شعروں کا جائزہ لیا ہے۔ (1) [غم کا نہوں میں ہو گزر، وصل کی شب ہو یوں بسر / سب یہ قبول ہے مگر خوفِ سحر کا کیا کروں (حسرت)] (2) [تہانہ روزِ ہجر ہے سودا پہ یہ ستم / پروانہ ساں وصال کی ہر شب جد کرے (سودا)] (3) [شامِ شب وصال ہوئی یاں کہ اُس طرف، ہونے لگا طلوع ہی خورشیدِ رُوسیاہ (میر)]۔ ان تینوں اشعار شمس الرحمن فاروقی نے روایتی تقابلی مطالعوں کو بھٹکایا ہے۔ "سودا کا شعر حسرت سے بہتر ہے۔ میں اس پر غور کرتا ہوں تو وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ یہ تو معلوم ہو جاتا ہے کہ حسرت کے شعر میں خرابی کی مشینیں و جہیں کیا ہیں، لیکن حسرت کی کم زوری جان لینے سے سودا کی مضبوطی نہیں ثابت ہوتی۔ سودا کے یہاں پکیر بھی کوئی خاص نہیں ہے، اگرچہ بر جستگی یا بندش کی چستی موجود ہے لیکن بر جستگی اور بندش کی چستی کو ہم نثر کی خوبیاں کہتے ہیں اور شاعری کے ٹاٹ سے باہر کر چکے ہیں، مگر وہ بریں میں جس معروض کی تلاش میں ہوں وہ بر جستگی اور بندش کی چستی سے نہیں ادا

الفاظ ہی سب کچھ ہوتے ہیں، خیال الفاظ کا پابند ہوتا ہے، حالی جس کا مذاق اڑاتے ہیں اور جو آج مغربی تنقید میں ہاتھوں ہاتھ لیا جا رہا ہے اور جسے ملازمے ور ڈیگا کے مشہور مکالمے کے برابر سمیت دی جا رہی ہے (جب ملازمے نے ڈیگا سے کہا تھا کہ میں شاعری

powerful charm of etymological commentary within themselves. such multiple usages suggest not a linguistic *jouissance* rebelliously disrupting the decorum of the text, but a linguistic *puissance*

that trajectory in which the latter is said to always arrive. And Nietzsche is the homonym of the other one, Nietzsche - the relation of living or dead persons to their names is that of the pun. Here we encounter the full force of the consequences, political and moral as well as aesthetic and epistemological, of the pun as philosopheme. The contemporary defense of Nietzsche coming from the left, insisting that Nietzsche never intended any of the things the Nazi theorists found there, in his texts, fails to

ہوتا۔ اس کے بعد ٹس الزمٹن فاروقی نے معروضی قول فیصل تک پہنچنے کے لیے بے ابھرا مغز ماری کی ہے۔ ہاے افسوس، کن کے لیے؟ ایک عمر صرف کرنے کے بعد ٹس الزمٹن فاروقی نے عروض پر خصوصی دست گاہ حاصل کی ہے۔ اس کا جدید انکلوئسکس کے حوالے سے جو تخلیقی استعمال کیا گیا ہے، وہ دیدنی ہے: "ذرا در گہرے اترے۔ عروض کی زبان میں کہا جائے تو حسرت کے مصرعوں کا وزن مُقْتَبِلُنْ مُقْتَبِلُنْ مُقْتَبِلُنْ مُقْتَبِلُنْ ٹھہرتا ہے۔ مُقْتَبِلُنْ مُقْتَبِلُنْ کو کائی فرض کیجئے تو ایک اکائی میں چار بڑی آوازیں (مف، ٹن، قاء، ٹن) اور چار چھوٹی آوازیں (ت، ج، م، ج) سنائی دیتی ہیں۔ بڑی آوازوں کی ترحیب یہ ہے کہ مُقْتَبِلُنْ کی دونوں بڑی آوازیں دائرہ دی ہیں، کسی مصوّتے پر ختم نہیں ہوتیں، یعنی 'مف' و 'ٹن' میں وہ طوالت نہیں ہے جو 'موا' اور 'لوا' میں ہے۔ مف و ٹن کی پہلی آواز 'ف' منحنی ہے، کیوں کہ مصوّتے پر ختم ہوتی ہے اور لمبی ہے، مگر دوسری بڑی آواز 'مف' کی طرح دائرہ دی یعنی 'ٹن' ہے۔ ظاہر ہے کہ مصوّتی اور مصّمتی

خیالات سے نہیں، الفاظ سے ہوتی ہے) اگر سامنے رکھا جاتا تو لفظ کے سطحی محاسن (مناہج بدائع) کے بالوں کی اتنی کھالیں نہ نکالی جاتیں... لیکن شاعری کی پہلی پہچان یہ ہے کہ اس میں اجمال ہوتا ہے۔ ایسے شعر جس میں شاعری نہ ہو یا کم ہو بہت ممکن ہے کہ جمال سے

fortifying the writer's sentences with "densest condensation hard." As we do in the presence of all puns, we (laughingly) groan at the author's authoriative neologisms because he has defecated us, even



confront a fundamental issue 'one wonders why and how that which one calls so naively a falsification was possible, why and how the "same" statements, if they are the same, could serve over again in senses and contexts that one deems different, even 'incompatible'. The same colossal put that opened Schreber's madness (he started listening to the homophones reverberating in his speech and thought they were addressed to him by God, as an annunciation) allowed Hitler to be the Führer Nietzsche spoke of. And any Marxist who

آوازوں کی یہ ترتیب اس وزن کے لیے بہترین، یعنی عینی (ideal) ہوگی، کیوں کہ بصورت دیگر علمائے عروض بہ آسانی متضادین، متضادین کی جگہ فاعلتا، فاعلتا وغیرہ کچھ اور ارکان رکھ دیتے جو بہترین ترتیب کے حامل ہوتے۔" یہ ہوئی عروضی منہج نہ بات، واہ! "آپ نے دیکھا کہ آوازوں کی ترتیب عینی وزن کی بالکل نقل ہے۔" سب یہ قول میں 'خو' اور 'خوف' سحر میں 'خو' اگرچہ مصوتے پر ختم ہوئے ہیں لیکن چونکہ لام اور نے ساکن دونوں کے فورا بعد ان سے جڑے ہوئے ہیں، اس لیے آپ نہ تو 'خو' کو بہت زیادہ طویل کر سکتے ہیں اور نہ 'خو' کو، لہذا حسرت کا شعر عینی آہنگ کا حامل ہے۔ تین اندرونی قافیے بھی موجود ہیں۔ ردیف و قافیے میں کاف کی تکرار نے آہنگ اور بھی مرتعش کر دیا ہے، جس میں 'گزرا'، 'بسر' اور 'مگر' کے آخر میں آنے والی رائے مہملہ نے بھی اپنا کام کیا ہے۔ حسرت کے یہاں ترصیع کا حسن بھی ہے اور حرف دہتے بھی نہیں ہیں۔"

ایک تو موضوع [عروض] شمس الرحمن فاروقی

بھی غامی ہوں۔ بہر حال، شاعری کے حامل یعنی اچھے شعروں میں اجمال ضرور ہوگا۔ میرا کہنا یہ ہے کہ جدید شاعری کی ایک خصوص اور معروضی پہچان ہے، اگر وہ اجمال کے ہلو پہ پہاؤ آئے۔ جدید شاعری کا وصف ہے، تخلیقی شعریں بدرجہ مجبوری اور

charmed as, by demonstrating his mastery of multiple etymologies." A deconstructive reader on the one hand, would be tempted to join Sallie S. Norris McCabe, and the Tel Quel school, in

condemns the poststructuralist Nietzscheans on the basis of such a pun must be held accountable for another such pun that put Stalin's eulog in the texts of Marks and Lenin.

The future of a text is never closed. It survives everything while programming the possibility of left and right Marxists, left and right Nietzscheans left and right Derrideans. The most important thing, with respect to the difference of the ear, is that the signature will be effective, performed, performing, not at the moment when it

کے لیے ایک نفسی کشش رکھتا ہے اور دوسرے یہی وہ مقام ہے جہاں زبان اپنی مہویاتی معنویت سے دست کش ہو کر اپنے درجے تکبیکل ذرائع کے چمک و دیباچوں میں گرفتار کر لیتی ہے۔ حسرت اور سودا کے اشعار پر تو اتنی لوٹ پلٹ ہوئی کہ میر کا شعر پڑے گا پڑا رہ گیا اور مضافی کا تلازمہ اقبال کے شعر کو سامنے لے آیا۔ صفحوں پر صفحے لکھ کر جن لیٹرل لطائف کا انکشاف کیا گیا ہے، ان میں شمس المرحس فاروق کی جو رانی طبع اپنے عروج پر ہے پڑھے گا، سر دھتے گا۔ مختصر یہ کہنا ہے کہ شمس المرحس فاروقی کی مہارت سے مستفید ہوتے ہوئے ہم پر ہی ورط فکر کا انعکاس کرنے والی زبان کے تعامل پر پہنچتے ہیں۔ یہ بھی لاشعر کا ایک قابل ذکر خاصہ ہے۔

لاشعر کے کچھ سببوں اور ملاحظوں کا ذکر ہو چکا ہے، کچھ بات ابھی باقی ہے۔ مذمت مدید سے پیڑے آرکی تم اتسانی معاشرے کے رگ و پے میں اس حد تک سریت کر چکی ہے کہ ہمارے اداروں، قوانین، اسلوب گفتگو، کلچر، انداز اور علوم میں یہ ایک تشکیلی جزو ہے۔ نے سیزم

اسفل سطح پر استعمال ہوتا ہے، لیکن نشر چاہے کیسی بھی ہو، تو غسی یا تخلیقی، چوں کہ وہ اجمال اور موزونیت سے عاری ہوتی ہے، اس لیے شاعری نہیں بن سکتی۔ گر موزوں کلام میں جدلیاتی لفظ اجمال کے پہلو پہلو استعمال ہو تو وہ شاعری ہے۔ یہاں اس بات کا نادرہ

celebrating the Wake as the linguistic subversion of the name and the law of the Father, a revolution of the word that disrupts the traditional symbolic order and challenges bourgeois practices allied

apparently takes place, but only later when ears have been able to receive the message. It is on the side of the addresses or of an addressee who will have an ear sufficiently fine to hear/understand my name for example, my signature, that with which I sign, that the signature will take place.' The pun is the phonosomatic of this ear tuned to the other.

How is a pun possible? Derrida's most economical answer to this question is: If I had to risk a single definition of deconstruction, one as brief as elliptical,

کی تحریک کا داعیہ ایک بنیادی سچائی ہے، لیکن خواتین نے جب عورت کے ایچ، حقوق اور زبان کو خاص نسائی معنوں میں متعین کرنا چاہا تو پتا چلا کہ خودنسائیت کے کئی بنیادی تصورات حاکم مردانہ اہنیت و فکر کی عکاسی کرتے ہیں۔ خودنسائیت، حقوق، اقتدار اور شعور کی ساخت میں پیڑے آرکی باطن کا درجہ رکھتی ہے، جس کی وجہ سے ناصحہ نسائی مسائل کی شناخت و روش و نما سہل احوں ہیں۔ مختصر ایوں کہا جاسکتا ہے کہ ہمارے زمانے میں پیڑے آرکی تشدد کے ایک اصل احوں کا درجہ رکھتی ہے، ہر تصور اسی کے حوالے سے متعین ہوتا ہے۔ عورت کی ہونا، تصور آزادی اور معاشی و معاشرتی خود انحصاری کا جب تجزیاتی مطالعہ کیا جاتا ہے تو ان کا استقرار پیڑے آرکی کے جامد و صوی اصل احوں ہی سے ہوتا ہے۔ جب "ہستہ ہستہ" کی شعور اور فکر آزادانہ مطلع انوار پر طلوع ہو گا تو عورت کے ساتھ بنیادی نا انصافیوں کا نہ صرف ازالہ ہو سکے گا، بل کہ پورے معاشرے کی طبقاتی ناہمواریوں کو ختم کر کے حقیقی، نسائی معاشرے کا قیام ممکن ہو گا۔ شعر،

دل کہ جدیدیاتی لفظ سے میری مراد تشبیہ، استعارے یا ہیکر کا لفظ ہے۔ ان میں سے کوئی عنصر یہاں نہیں جسے معروضی طور پر پہچاننا ممکن نہ ہو۔ میرا کہنا یہ ہے کہ اجمال اور جدیدیاتی لفظ کے بعد بہام شاعری کی تیسری اور آخری پہچان ہے۔ اگر مجھے یہ معلوم ہو کہ لفظ کے علامتی

with the repressed desires of a male libidinal economy. Thus Kristeva can cite Joyce's final opus as exemplary of those bisexual polyphonic rhythms associated with the poetic resonance of maternal

and economical as a password, I would say simply and without overstatement, plus d'une langue — both more than a language and no more of a language.' He is very interested that is, in the macaronic pun, the pun across languages, of the kind practiced by Joyce in *Finnegans Wake* for example, 'He War'. It was written simultaneously in both English and German. To words in one (war). ... War is a noun in English, a verb in German, it resembles an adjective (wahr) in that same language, and the truth of this multiplicity returns, from the

غیر شعر اور نثر کی حدیں متعین کرنے میں بھی پیرے آرکی کا مشکل عمل دخل ہے۔ لا شعر اس جاہلانہ پاگل او گویا نثرک مطلق انانیت کے خلاف ان ہے دخل عناصر کی بغاوت ہے جو محکوم و مجبور ہیں، پر کی ایڈیٹس ہیں، نہائی ہیں اور آخر الامر انہی ہیں۔ لا شعر، گویا، وہ اصل الاصول ہے جو شعر و ادب کی زندہ ناؤنگ گراؤنگ کا حقیقی امین ہے، موجود ہے۔ شعر، غیر شعر اور نثر کے کوٹوں کھدروں میں، پھیلتے سہلے سہیلوں اور پھولوں میں، شہر پناہوں اور فصلوں کو تاخت و تاراج کرنے کی بہیمانہ قوت؛ شطیحات میں، شکلیوں میں ابھرتے دیر سے ہم نے جو رنگیں ہمیں اس کو گھر آنے سے روک رکھا ہے۔ اب اس معاملے کو جو رنگیں ہمیں اس کی مدد سے ذرا آگے بڑھا لیں:

A 'depth hermeneutics' is indeed Habermas thinks, in order to grasp the history of tradition in such a way as to reveal sources of domination and distortion in communication. Before discussing directly what this amounts to,

کر اور کے بارے میں کیسیر نے اپنے افکار میں ماری تیس سے استفادہ کیا ہے، تو مجھے حیرت نہ ہوگی، کیوں کہ کیسیر نے لفظ کا تقابل یہی قرار دیا ہے کہ وہ قبل از فطری (preverbal) فکر کا انعکاس ہوتا ہے تو کیا اہاں کوئی چیز نہیں؟ کیا یہ شعر بھی مہمل نہیں

distance, whereas a more resistant reader might identify the sexual dissemulations of Wakcan language in the context described by the French collective psych et po as "the discourse of the narcissistic son

attributes (the verb is also an attribute) towards the subject, he, who is divided by it right from the origin. In the beginning difference, that is what happens.

What is at stake in such puns is not simply a problem of style, even the style of what many take to be the definitive text of the twentieth century, but the generalization of this possibility into a new relation between, and among thought, language and writing, and hence a renegotiation of the functions of truth and history in a new paradigm. Derrida's name for

it is worth clarifying the essential ingredients that are missing, in his opinion, from Gadamer's approach to *Verstehen* and the cultural sciences. By treating tradition and culture as self-sufficient or absolute, Gadamer fails, he maintains, to conceptualize their dependency on other social processes. Habermas agrees that "it makes good sense to conceive of language as a kind of metainstitution on which all social institutions are dependent". He has little difficulty with the idea that social action is constituted in ordinary language communication. But language can, he argues, conceal as well as reveal the conditions of social life. "[The] metainstitution of language as tradition is evidently dependent in turn on social processes that are not reducible to normative relationships. Language is also a medium for domination and social power; it serves to legitimate relations of organized force. In so far

ہے جسے تاریخ انہوں کا امتحان لینے کے لیے بنایا کرتے تھے، ٹوٹی دریا کی کلائی، زلف  
انجمن بام میں / سورچہ محل میں رکھا، آدھی ہدام میں / اس کا جواب یہ کہ ممکن ہے کسی  
قصہ میں سیاق و سباق میں یہ شعر بھی مہمل نہ رہ جائے۔ فرض کیجیے، میں کسی خواب کا منظر

(the female sex)" which "only acts as writing in order to deny, repress, censure but in order to exploit it, the mortgaged piece, henceforth an unavoidable obstacle, of the mother's body"

this refunctioning is 'pragmatics', concerned with the survival, the life and growth of texts and language, based on the material role played by the pun in the history of language change. In the new paradigm meaning arises dialogically, in Bakhtin's sense of the hetero-logical word, according to a mode reception pragmatics...

At the level of language the pun is precisely the device capable of relating elements with the least motivation, hence with the greatest economy of space. Even Redfern notes that the pun is a

as the legitimations do not articulate the power relations whose institutionalization they make possible. In so far as these relations manifest themselves in the legitimations language is also ideological."

(A review of Gadamer's *Truth and Method* by Habermas)

A systematic critique of ideology is necessary in order to comprehend the power relations, which are embodied in the communicative process and actually constitute the authority relation in the tradition. Tradition must be put in context by taking into account the boundaries and empirical conditions under which it develops and changes. By reducing social reality to the world of 'intersubjectively intended and symbolically transmitted meaning', Gadamer fails to appreciate that this world is 'part of a complex' that, however symbolically

بیان کر رہا ہوں۔ خواب ہماری آپ کی عقل کا تو پابند ہوتا نہیں، لوگ اسے بے مفہوم مناظر خواب میں دیکھتے ہی رہتے ہیں۔ اگر شعر ایسی صورت حال کا اظہار کر رہا ہے تو قطعاً باطنی ہے، کیوں کہ اس کا اہل ہی اس کی معنویت کی دلیل ہے، یہ صورت دیگر ظاہر ہے کہ یہ

In the latter case, the archetypal womb of Anna Livia Plurabelle, the eternal geometer whose sexual doll both centers the son and exiles him from embryonic bliss, becomes *unheimlich*, a



kind of linguistic collage

The pun or homophone acquires a new status with respect to the new sensibility, attuned no longer to the expectations of cause and effect the logic of the excluded middle, but to the pleasure of surprise in that homophones represent 'the bridge of east motivation', thus generation the greatest information' Eco establishes the epistemological importance of the pun by identifying it as the principal figure of *Finnegans Wake*, understood itself to be an 'epistemological metaphor' of 'unlimited

mediated, is shaped by the constraint of material conditions - 'by the constraint of outer nature that enters into procedures for technical mastery and by the constraint of inner nature reflected in the repressive character of social power relations.

Social action can only be fully understood, Habermas contends, in a framework that is constituted conjointly by language, labour and domination'. A purely interpretative sociology cannot grasp this. An approach is required that, on the one hand 'does not suppress the symbolic mediation of social action in favour of a naturalistic view of behaviour that is merely controlled by signals and excited by stimuli' and, on the other, does not succumb to an idealism of linguisticity (Sprachlichkeit) and sublimate social processes entirely to cultural tradition. Tradition must be comprehended in relation to other aspects of

شعر مہمل ہے... اس ساری بحث کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ شاعری کی معروضی پہچان ممکن ہے اور یہی پہچان اچھی شاعری اور خراب شاعری (یا کم شاعری اور زیادہ شاعری)، نثر اور شعر اور غیر شعر، تخلیقی نثر اور شعر، پاستی اور مہمل میں بھی فرق کرنے میں ہمارے کام آ سکتی ہے۔

maternal haven that expels its inhabitants and inaugurates the perplexing aporia of male sexuality. In Joyce's writing, the name of Father proves to be a primary patriarchal signifier continually

ed semiosis (the apseiron, in Derrida's terms). 'In proposing itself as a model of language in general, Finnegans Wake [FW] focuses our attention specifically on semantic values. In other words, since FW is itself a metaphor for the process of unlimited semiosis, I have chosen it for metaphoric reasons as a field of enquiry in order to cover certain itineraries of knowledge more quickly'. The crucial point of Eco's analysis for Applied Grammatology, AG, is his observations on how the Wake functions. We should be able to show that

life, its conditions and functions in the social totality must be explicated so that its subjectively intended content and its objective meaning can be distinguished what is missing in Gadamer is a critical approach to tradition — a critique of ideology — and an historically oriented analysis of social systems which locates tradition in the social whole.

The limitations of an approach based solely upon the speakers of natural languages can be transcended, in Habermas's view, by recognizing that human life unfolds in a framework of language, labour and domination, and by developing theoretical and empirical accounts of these domains. The theory of social evolution and the theory of communicative competence are crucial stages in this programme. They represent an attempt to mitigate the context-dependency of understanding by, as one commentator usefully

صاحبان ذوق و وجدان کچھ بھی کہیں، لیکن جس تحریر میں سوز و نیت اور اجمال کے ساتھ ساتھ جدلیاتی لفظ اور یا ابہام ہوگا، وہی شاعری ہوگی۔ سوز و نیت اور اجمال منفی لیکن مستقل خواص میں، یعنی ان کا نہ ہونا شاعری کے عدم وجود کی دلیل ہے، لیکن صرف انہیں کا ہونا

rendered impotent by the act of verbal castration performed by a rebellious son who defies the authoritarian progenitor. Wielding pen over penis, word over ineptly stuttered iterations of his castrated

each metaphor produced in FW is, in the last analysis, comprehensible because the entire book, read in different directions actually furnishes the metonymic chains that justify it. We can test this hypothesis on the atomic element of FW, the pun, which constitutes a particular form of metaphor founded on subjacent chains of metonymies.

For specific examples of how the pun operates in the Wake ('meandering' is a key illustration of this nomadic writing) I refer the reader to Eco's study. What

put it, providing 'a theoretically grounded and methodologically secured' account of the 'preunderstanding that functions in any attempt to grasp meanings'.

David Held

### Introduction to Critical Theory

”قدیم بجر“ کے چستہ چستہ ٹکڑوں اور ”ساقی“ کی اشاعت کے دور ایسے میں ایک انتہائی اہم واقعہ رونما ہوا۔ شمس الرحمن فاروقی نے شاعری کی ایک انتہا لوجی ”نئے نام“ مرتب کی اور ”قدیم بجر“ کا ایک ٹکڑا اس کے متن میں شریک کیا۔ اس پر ایک ایسی بیخوار شروع ہوئی کہ یہ مہتمم پاشان واقعہ آنکھوں سے اوجھل ہو گیا۔ شمس الرحمن فاروقی نے انتہا لوجی میں ”قدیم بجر“ کو جگہ دے کر نہ صرف لنگوٹسک کمیونٹی مہیا کی، بل کہ ڈرف مینی، دور مدہشی اور بصیرت کی لاج رکھ لی۔ لنگوٹسک کمیونٹی کی فوڈنگ گراؤنگ کارروائی اتنی واقع تھی کہ ناصر کاظمی کی نگ ظرفی سے ”قدیم بجر“ کی یہ نگریم اور قد رافزائی قبول نہ ہو سکی، بل کہ مرحوم نے اسے ”حلقہ ارباب ذوق“ کی

شاعری کے وجود کی دلیل نہیں۔ کوئی تحریر شاعری اس وقت بن سکتی ہے جب اس میں موروثیت اور جمال کے ساتھ ساتھ جدیدی لفظ ہو، یا ابہم ہو، یا دونوں ہوں۔  
(”شعر، غیر شعر اور نثر“ از شمس الرحمن فاروقی، دوسری اشاعت اکتوبر

predecessor the impudent son forges the name and authority of the Father in letters that in a world of his own androgynous making  
In a Kristeva has revealed in the poetic language of

interests me here, and what may serve as a model for this intelligibility of the puncept, is Eco's description of the homophonic system.

The pun constitutes a forced contiguity between two or more words: song plus sons plus gorians plus riant makes 'Sanglor ans'. It is a contiguity made of reciprocal elisions, whose result is an ambiguous deformation, but even in the form of fragments, there are words that nonetheless are related to one another. This forced contiguity frees a series of possible

جانب سے شاعری کی متجہ کتاب میں نمائندگی دینے سے انتقاماً محروم رکھ کر خوب خوب بھجیں بھجائیں، لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ اگلے ہی برس منیر نیازی نے "حلقہ ارباب ذوق" کی طرف سے شائع ہونے والے انتخاب میں "قدیم بھجر" کو جگہ دے کر بدیشی کے مُف پر تراخ سے تھپو رسید کیا تو بنا پتی دیو جانی بلی نے "لف لحر اٹ، الف لحر اٹ، الف لحر اٹ" کی گردان شروع کر دی۔ "قدیم بھجر" کے ضمن میں ایک حوش گوار حقیقت یہ سامنے آئی کہ اس کی ترویج و اشاعت میں ہمارے دوستوں کی نسبت ہمارے مسنمہ ترنیوں نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ اس کا ایک فائدہ یہ ہوا کہ "قدیم بھجر" کے پرائیمریکس کے لیے ایک انتہائی اثر کیسج تزیین کی دغ تیل پڑی۔ وحید اختر کا مضمون "جدید شاعری کا تجدیدی ماحول" ممتاز حسین کا "رسالہ در محرقہ استعارہ" (مطبوعہ "نیادور" کراچی)، فہیم جوڑی کا "پازگشت بار دی" کا سلسلہ مضامین (مطبوعہ "فنون" لاہور)، ظہیر صدیقی کا طویل مقالہ "طہاریہ ادب" (مطبوعہ "اورق" لاہور)، سیم احمد کا

1998ء، شب خون کتاب گھر، لاہور، باب 20 تا صفحہ 91

"ماجد" کی اشاعت (1962ء) کے بعد، بل کہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ "ماجد" کی آخری چند نظموں میں، ہم نظری اور عملی طور پر "قدیم بھجر" کی ویلیر پر پہنچ چکے

Flannegan: Wake a carnivalesque discourse contingent on the notion of heterogeneity. The semiotic disposition of Joyce's experimental text is "anterior to naming, to the One, to the father, and

readings — hence interpretations — which lead to an acceptance of the terms as a metaphoric vehicle of different tenors. We can in theory distinguish between two types of puns, in accordance with the reasons that established the contiguity of terms: contiguity of resemblance of signifiers... contiguity of resemblance of signifieds... As one can see, the two types refer to each other, even as contiguity seems to refer to the instituting resemblance, and vice versa. In truth, though, the force of the pun (and

جیس "ما مقبول شاعری" (مطبوعہ: "سیپ" کراچی)،  
نہراشد کا سنی موضوعات پر مجید مضمون "بڑیاں انگریزی"  
(ترجمہ مطبوعہ: "نصرت" لاہور)، انیس ناگی کی دو کتابیں  
"نیا شعری افق" اور "شعری لسانیات" اور محمد علی صدیقی کی  
"دو کتابیں" "اندازے" اور "نشانات" اس جزوی  
کیوالیٹی کی تفکیک کرتی ہیں۔ مؤخر الذکر دونوں کتابوں  
کا رویہ رڈو ٹکنڈیب انتخارجالب سے سرشار ہونے کے  
پارچہ اپنی گرم جوشی اور بے لوث علمی تناظر کی وجہ سے تیر  
ہے۔

"قدیم بجز" کی مختلف اقتصاد کی اشاعت کے  
بعد ہی دیگر اسٹیکل اعتراضات کی بجائے، ایک اور قسم کے  
کیریکٹر ایسی نیشن کا آغاز ہوا۔ بلراج کول نے "اوراق"  
میں انتہائی حدت سے ہماری خبر لی۔ انھیں ہماری ولیم  
ایکس کی کتاب "سیون ٹاپکس" دف بیکوٹی کی  
خواندگی اور استنباط نتائج سے اتنی تکلیف پہنچی کہ انھوں نے  
ان کا دشمن کو سبوتل بیکٹ کے ڈرامے "ویٹنگ فار گوڈ"  
کے فائز عقل رکھنے کے ڈانکاگ سے مشابہت قرار دے دیا۔

تھے۔ "ماجد" ہی میں "منکھامرور" کی نہر حبیبی لکھتے ہیں "شریک متن تھا۔ پہلے تو  
"نہر حبیبی" دیکھیے۔  
نکھ بھوت رہے

consequently, maternally connoted" Like al. poetic language Joyce's  
Wakespeak is "from a synchronic point of view, a mark of the  
workings of drives (appropriation/rejection, orality/anal. y. love/hate



if every successful and inventive metaphor consists in the fact that prior to it no one had grasped the resemblance. The resemblance becomes necessary only after the contiguity is realized. Actually (FW is itself the proof) it is enough to find the means of rendering two terms phonetically contiguous for the resemblance to impose itself at best the similitude of signifiers is that which proceeds, and similitude of signifieds is a consequence of it. The expiration of the field of FW as a contracted mode of the

براج کوئل کو معلوم نہیں تھا کہ یہ ڈراما دیکھنے کے بعد مارش ہائیڈ میگر بے اختیار کہہ اٹھا تھا کہ سیموئل بیکنٹ نے اُس کے فلسفے سے استفادہ کیا ہے اور یہ ڈراما اُس کے خیالات پر مبنی ہے۔ اگر بلراج کوئل بیکنٹ کے ڈرامے کے بارے میں ہائیڈ میگر کے ان خیالات کی خبر ہوتی تو وہ اتنی سادہ لوحی کا مظاہرہ ہرگز نہ کرتے۔ اس نوعیت کے محاذ د مصفا میں نے ”قدیم بھڑ“ کے لیے نقادوں انٹریکچو بیلیٹی اور نظری فرائس ٹیکسچو بیلیٹی فراہم کی۔

اسی طرح ظہور نظر نے ہماری کردار کشی کے لیے پٹی برہی کا ظہار یوں کیا ہے: ”جذبات اور تجربہ کی چاہت نے نئے لکھنے والوں کو خاصہ بد حال کر رکھا ہے۔ بد حال ہوئے والوں میں زیادہ تعداد جدید شعرا کی ہے۔ شاید اس لیے کہ وہ صنف ادب جسے شاعری کہا جاتا ہے اپنے اندر مبہم اور مبہل الفاظ و خیالات کو سمونے کی بے پناہ قوت رکھتی ہے خاص طور پر جدید نظم افسانہ یا دوسری اصناف ادب کی سی پندیاں تو نظم پر کبھی بھی عائد نہیں ہوتیں۔ پھر بھی کسی زمانے میں کچھ ایسی ضرورتیں ضرور

پانی سے ہوتی

کالیسرد ہوا کی سی ہے

سرخ شکیل گاما میٹ بناتی

life/death, and, from a diachronic point of view, "it seems from the archaisms of the semiotic body." Through poetic discourse, the subject-in-process appropriates to itself his archaic instinctual and



global semantic field as at once useful and derivative. It is useful because nothing can show us better than a reading of FW that, even when semantic kinship seems to precede the coercion to coexist in the pun, in point of fact a network of subadjacent contingencies makes necessary the resemblance which was presumed to be spontaneous. It is derivative because, everything being given in the text already, it is difficult to discover the 'before' and the 'after'.

Eco's account clarifies the epistemic foundations of

موجود تھیں۔ جنہیں پورا کیے بغیر نظم نہیں کہہ سکتی تھی۔ جدید سے جدید ترکی خواہش نے آہستہ آہستہ یہ ضرورتیں غیر ضروری قرار دے دی ہیں۔ روایات، قافیے، انفراد اور بحر کی اب کے ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ لیکن واجبی سادہ اور بے نام۔ مجموعی تاثر اب بھی چلتا ہے، وہ بھی شہم جدید یا نیم قدامت پرست حلقوں میں جدید تر شعرا تو اسے بھی آج، قدیم تھوڑے کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جدید نظم کے لیے بنیادی چیز نثر کا کار کاغذی تفکر ہے جسے ذہنی ایچ، قلبی عشق اور تجربہ کی تکنیک کے ساتھ پیش کرنے کے بعد بروم کی ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔ مجموعی تاثر کے بارے میں کہتے ہیں کہ یہ خود بخود پیدا ہو جائے تو چل سکتا ہے ورنہ نیا ذہن، خواہ لکھنے والے کا ہو یا پڑھنے والے کا، ایسی تخلیقات سے بور ہو جاتا ہے جن میں مجموعی تاثر پیدا کرنے کی شعوری کوشش کی جاتی ہے۔ چنانچہ جدید تر حلقوں میں وہ نظمیں زیادہ جدید اور زیادہ مکمل سمجھی جاتی ہیں جو یا تو سرے سے کوئی تاثر ہی نہیں چھوڑتیں یا راکٹ کی سی تیزی کے ساتھ بہ یک وقت کئی تاثر چھوڑ کر اڑ جاتی ہیں۔“

رانوں ہریانوں میں...

اقتل شدہ مشوش خاطر کی منظر ہے

احسن کی دیکھ جائز، ایسے انکار ہے

maternal territory." The Wake would seem to posit the lyrical "pleasure of merging with a rediscovered, hypostasized maternal body," denfied by Kristeva as the lost "phallic mother who gathers

Derrida's decision to experiment with a mimesis of signifiers.

# Gilbert and Suber No Man's Land, p.292 "Whether like Joyce's fluidly fluent Anna Livia Plurabelle, woman ceaselessly burbles and babbles on her 'cold mad feary father,' or whether like his fluently fluid Molly Bloom, she dribbles and drivels as the dreams of male jinglings, her artless jingles are secondary and asyntactic"

# Julia Kristeva, Desire in Language,

اس اقتباس میں پیش پا انا دہ باتوں کی بھرمار ہے۔ چند امور، لہذا، ایسے ضرور ہیں کہ جس سے ظہورِ نظر کی دڑا کی ظاہر ہوتی ہے۔ اؤنا یہ کہ شاعری اپنے اندر بہم اور کھل انفاظ و خیالات کو سہونے کی بے پناہ صلاحیت رکھتی ہے۔ دوم تجربی تکنیک۔ سوم، یہ کہ نیا ذہن، خواہ لکھنے والے کا ہو یا پڑھنے والے کا، اُن تخلیقات سے بور ہو جاتا ہے جن میں اظہارِ رنگ و یک رخ ہو کر رہ گئے۔ یہ بات وارثِ شاہ اور محمد ہونا کی پنجابی شاعری کے حوالے سے بھی ہماری سمجھ میں آ چکی تھی اس لیے چنداں پریشانی نہیں تھی کہ ڈلن ٹامس کا قول محکم دستِ یاب ہوا۔ روایت کچھ یوں ہے کہ ڈلن ٹامس نے کسی سے کہا، ”تمہیں معلوم ہے کہ دنیا کی عظیم ترین نظم کون سی ہے؟“ اس نے جواب کہا، ”تم ہی کہو!“ ڈلن ٹامس نے کہا، ”نئے گنرویک!“ اس نے پوچھا، ”کیا تم نے نئے گنرویک پڑھی ہے؟“ ڈلن ٹامس نے کہا، ”یہی کوئی ایک آدھ صفحہ اور بس!“ یہ روڈی اسلوب اور سلیب ہے، اس کا تقاضا تو یہی ہے کہ اس عظیم روش کی عظمت کے گیت گائے جائیں۔ اگر کوئی

ریدِ خراب، خرابہ حبیبِ اول دیکھنا چاہتا ہے

یہ موسم، منظرِ عام تلون —

بحث کی بات نہیں، گلیط عقیدت عقدہ ناموزوں ہے

as a into orality and anality, into the pleasure of fusion and rejection"

In Anna Livia Plurabelle's lilting, lyrical utterances, Joyce

pp 133-6 "This heterogeneity detected genetically in the first echolalia of infants as rhythms and intonations anterior to the first phonemes, morphemes, lexemes and sentences: this heterogeneity which is later reactivated as rhythms, intonations, gross-audios in psychotic discourse, ... this heterogeneity to signification operates through despoil, and in excess of it and produces in poetic language 'musical' but also nonsense effects

اس پر آمادہ نہ ہو تو یہ کام ہم خود سرانجام دینے میں کوئی عذر محسوس نہیں کریں گے کہ آٹو ہیروڈاٹریشن ہمارا پسندیدہ منظر ہی نہیں، ہماری اگلی نظریاتی سرحد بھی ہے۔ اپنے مضمون "مہملات کہ لسانی تفکیرات؟ نام زندگی کا نور" (مطبوعہ "نئی نسیم" کراچی) میں ہم لکھ چکے ہیں: "جذبہ بے اختیار کی کوئی شکل نہیں ہوتی۔ ابتدا میں ہر شاعر کے پاس جذبہ بے اختیار ہی ہوتا ہے۔ اکثر جذبہ بے اختیار کی بے شکلی اتنی مشکلیں پیدا کرتی ہے کہ شاعر بہت ہار بیٹھتا ہے۔ کچھ دن استقامت کا ثبوت دے بھی تو ناشناسی کی فضا حوصلہ شکنی کر کے دم لیتی ہے۔ پھر یوں بھی ہوتا ہے کہ جذبہ بے اختیار کی بے شکلی تراش خراش کے بعد بآسانی گرفت میں آئے و لے جذبوں سے مماثل شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ان تین وجوہ سے جذبہ بے اختیار کو مس و من قائم رکھنے والی شاعری کو برقرار رکھنا شاعر کے لیے دشوار سے دشوار تر ہوتا جاتا ہے۔ شاعری بتدریج جذبہ بے اختیار سے دامن چھڑا کر بااختیار جذبوں کی سمت میں بڑھنے لگتی ہے۔ لیکن یہ کبھی نہیں ہوتا کہ جذبہ بے اختیار

دھڑکنوں کی تشریحی جدو لیں، موت، حیات، زائے

سب کچھ، پر تو امتداد کے پردے میں

یعنی ہوا میں نظر تیشا نیہ رکھتا ہے

taps what Kristeva delineates as the "pre-thetic" semiotic chore of "articulations heterogeneous to signification and to the sign." "As the address of every demand, the mother occupies the place of acuity

that destroy not only accepted beliefs and significations but, in radical experiments, syntax itself that guarantee of thematic consciousness."

# NEUM. s.f. A term in Church music. The neum is a kind of short recapitulation of the air in a mode which is made at the end of an antiphon, by a simple variety of sounds, and without joining to them any words the Catholics authorize this singular custom on a passage of St. Augustine, who says

اپنی بے شکلی مسیت شاعر کا پیچھا چھوڑ دے۔ اسی سبب جذبہ بے اختیار سے آغاز پذیر ہونے والی شاعری مانوس جذبوں کی شاعری کے لیے تناظر کا کام کرتی ہے تو مانوس جذبوں کی شاعری جذبہ بے اختیار کی شاعری کی تفسیر کرتی ہے۔ میرزا غالب کی جذبہ بے اختیار کی شاعری مدتوں مہمل کے ذیل میں رہتی رہی ہے۔

نظیر صدیقی لکھتے ہیں "غالب جس قسم کے شاعر بنے، اس کا اولین عکس ان کے ابتدائی کلام میں موجود ہے۔ غالب کی ابتدائی شاعری دورِ حاضر کے بے راہ روشاعروں کے لیے ایک زبردست تنبیہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ شعر و ادب میں صرف کسی نئے راستے پر چل نکلنا کافی نہیں، نئے راستے پر چل کر کسی چھٹی منزل پر پہنچنا بھی ضروری ہے۔ اگر آج ہم غالب کی ابتدائی شاعری کو مانتے توجہ سمجھ رہے ہیں تو اوّل تو اس لیے کہ بڑے شاعر کی بڑی شاعری بھی ایک مستوریت اختیار کر لیتی ہے اور دوسرے اس لیے کہ غالب کی بڑی شاعری میں بھی کئی شعرا نے اچھے ملتے ہیں کہ وہ بڑی شاعری کی مددنی کر دیتے ہیں۔"

بلا تخصیص صلائے عام سہی  
پر دیو لوہ بلیکلو بھر بھی نہیں  
تا آج کہ تدارکِ حال نہ ہو

Her replete body, the receptacle and guarantor of demands, takes place of all narcissistic, hence imaginary, effects and gratifications " In psychoanalytic terms, the fantasized phallic mother melds with a

that, no words being possible to be worthy of pleasing God, it is laudable to address him in confused music of jubilation. "For to whom is such a jubilation suitable, unless to an ineffable Being? and how can we celebrate this ineffable being, since we cannot be silent, or find anything in our transports that can express them, unless unarticulated sounds"

(J. Derrida quoted by Dudley Young in *Origins of the Sacred* p.330-31)

بہت سی باتیں فکچولا غلط ہیں۔ اول یہ کہ غالب کی جس شاعری کو وہ ابتدائی شاعری قرار دے رہے ہیں وہ طرزِ بیدل میں رہتے لکھنے کا عمل ہے جو ان کے پیش تر کلام پر حاوی ہے۔ یہاں ایک متن پر دوسرا متن استوار کرنے کی ہر پور اور کام یاب مثالوں کا دفتر ہے۔ یہ بھی جروڑ ٹریشن کی کارروائی ہے۔ کوئی متن ایسا نہیں جو کسی اور متن پر مبنی نہ ہو۔ ہر لفظ اور ہر متن دوسرے الفاظ اور متون سے انسلالات رکھتا ہے۔ غالب کے معاصرین سے لے کر دورِ حاضر کے تمام میر پرستوں کو زبان کے اجڑے ترکیبی کی متلون سزاجی سے آگاہی نہیں تھی، ورنہ کوئی جہ نہیں تھی کہ شعر و ادب کی اس یکا دکہ روزگار پیش رفت کو مہلات کے ذیل رکھا رہنے دیا جاتا۔ جب ہر شعر کے پیچھے اشعار مل کہ دیوان، اور ہر لفظ کے پس پردہ پوری دنیا بول رہی ہو تو معانی و تاثرات کی یو قلمبونی و کثرت اور انسلالات کی برق رفتاری کا کیا علم ہوگا۔ اس کو تلہ پور نظر تو ہائے لیکن نظیر صدیقی خیر سے گھر لوٹ آئے۔

باہن حشر پاپی رکھے گا

خواب بھیانک، ہمیں آن چھو کی کنواری آگ

نرمی سردی بہ رزاں سے اس کا کوئی علاقہ نہیں ہے

identifying oceanic whole that assimilates both male and female authority and offers a mirror of that illusory plenitude ascribed by the subject to the inscrutable Other. In this "drury" world of anxiety and

# ساقی آرٹسٹک

## PDF BOOK COMPANY



Muhammad Hushain Syalvi

0305-6406067

Sidrah Tahir

0334-0120121

Muhammad Saqib Riyaz

0344-7227224



یورپ میں نے ایک کہانی لکھ رکھی ہے "پائرے مینارڈ" مصنف ان کہوں سے۔  
 تراش کی جس نرم طبعی کی ہم صلاحیت رکھتے ہیں، اس سے ملائی یہ کہانی مادہ پرست  
 مینارڈ کی تخلیق کاٹ کے ہارے میں ہے۔ اس کہانی کے پہلے ہی آرائش میں بچہ ٹیڈی ڈیو  
 ہیں، انیس، ہم اپنے طور پر مرتب کرتے ہیں پائرے مینارڈ کا ادبی انشائیہ، ان کی سے تیار  
 دی ہوئی ایک لہرست میں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ مادام ہنری ٹیکلر نے یونہی سادہ  
 کیٹیڈ مگ جنر کی ہے، اس میں کچھ سو دہرے سے غائب ہونے کے ساتھ ساتھ، تھیں ناکات  
 کی موجودگی ایسی لڑکیوں ہیں جو قطعاً قابل معافی نہیں، ان کا تو مواخذہ ہونا چاہیے۔ تم  
 بلا سے تم یہ کہ ایک چیتھڑے نے ہے۔ اگر وہ میسوک ورنختہ شدہ نہیں تو۔  
 کیونست، کھلی بھرے ہوئے قارئین کے منہ پر تہی بے جی سے دے مارے ہارے۔  
 مینارڈ کے حقیقی بھی خواہوں کو اس فہرست کی اشاعت سے بہت تشویش لاحق ہوئی ہے اور  
 وہ دل گرفتہ بھی ہیں۔ یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ابھی کل ہی ہم پائرے مینارڈ کی "خون  
 آراء گاہ کے سامنے ساہنوں کے گھنے سر پہ دار درختوں کے درمیان اکھٹے ہوئے تھے اور  
 ابھی سے بشری خطا کاری پائرے مینارڈ کی یادوں کو گہناے مگ پڑی تھی۔ لفظ ایک  
 درست صراحت کا اجزا، گزیر ہو چکا ہے۔ یورپ میں نے چھوٹی چھوٹی تخلیقات کا ذکر کر کے  
 مصنف کا وزن بڑھانے کی بھرپور کوشش کی ہے، زیر لب لہجے میں تمسخر بھی ہے۔ "جیسے  
 کودتے اردو نثر کے قارئین کے ہم راہ، ہم اس مقام پر پہنچتے ہیں جہاں یورپ میں سرواٹے کی  
 کتاب "ڈان کہوٹے" کا پائرے مینارڈ کے "ڈان کہوٹے" سے تقابل کرتا ہے۔ "ہر خدا،  
 یہ کیا؟ دونوں کتابوں کی پہلی اڑھائی سطروں میں تمام الفاظ اور ان کی ترتیب بالکل یک ہی

۔ تمام علاقے دلہ خواہ سے ہو جھل ہیں

ہوش کے باطن لو۔ کب تک لاشی تاکت ٹوئیں مشعل خیر و عتوبت کی رُسویاں ناں شک  
 بھڑکائیں توڑیں پھوڑیں بکل ہو جائیں۔ دود و رشت کھٹن کس کو گوارا۔ جھیل چپ پتھری

narcissism the maternal figure provides a symbol of fetishistic  
 displacement for the individual searching for embryonic bliss and  
 seeking a return to infant omnipotence. But the trauma of *ananka*, the

ہے۔ دونوں کتابوں میں پہلی اڑھائی سطریں من و عن ایک ہی ہیں۔ ان کے آگے کے چہرہ گراف ہیں، جو لفظوں پر حواشی چڑھاتے ہیں۔ خدا خدا کر کے ہم اپنی صلاحیت قرأت کے ساتھ اُلجھتے، گرتے پڑتے، ایک بورڈم کے ساتھ کہانی کے آخری پیر گراف تک چاہنچتے ہیں۔ پائرے مینارڈ نے آل جانے میں، ایک نئی تکنیک سے پڑھنے، انتہائی ابتدائی رکتی لکھی بدھتی ہوئی خواندگی کے اُسلوب کو توانائی دی ہے۔ خواندگی کے اس نئے اُسلوب میں غلط سلط مفہیم کو فیکسٹ سے نکھلی کرنا ایک ارادی اور سوچا سمجھا ٹھیک سہو تارنجی ہے یہ تکنیک، جس کے استعمالات ر محمد وہ ہیں، انکلیف کرتی ہے کہ ہم "اوڈیسی" کا ملاحہ یوں کریں گو یہ "اینیڈ" کے بعد کی تخلیق ہے۔ بس، افتخار جالب نے کم ادیش ایسے ہی پڑھا تھا۔ بھلا ہو گریگری، لمرکا، اس سے افتخار جالب کے مائی او پیا کوڈور کیا

Several features of 'Menard' recommend it — that it violates generic boundaries (story/essay), and that it is a parody (alluding in part to T.S. Eliot's famous 'Tradition and the Individual Talent'). Most important in our context is the central joke by means of which Borges reformulates Eliot's insight into tradition — that the reading of earlier texts is altered by the reading of later ones. The joke, of course, is the scenario in which, first, Menard recomposes several short sections of *Don Quixote* word for word, and second, the commentator argues that Menard's version, although identical to the original, is better

Here we have the lesson of our epoch, the one that most

---

مر گھرا نا خس کم ہونا: آدر کون کرے جب خون بشارت پوروں پوروں ڈھنکے، ناخنوں کو پکائے بھرے سُرخ تو موسم کی گفتار فہمت بخش ہوا ہو۔ رستہ کاٹنے والا میرا سگی ساتھی بہروں سزک چٹائے دیکھتے دیکھتے جی کا دھوکا، جس کے پیسے ہم رور و شب کی شہادت

---

introduction of a reality principle that bursts the illusion of infantile grace, haunts the underside of prelapsarian happiness. In pre-Oedipal bonding, the child is wholly dependent on a beneficent mother who

fascinates us just now — that, unlike physics, in which two bodies may not occupy the same space, language is a material in which the same names are capable of supponing several mutually exclusive meanings simultaneously. Because Borges couched this point in a parody rather than directly asserting it, most critics are able to acknowledge that the story dramatizes a legitimate insight into hermeneutics, without necessarily concluding that Menard's methodology of deliberate anachronism and the erroneous attribution constitute a basis for practical criticism. But when Jacques Derrida takes up the practice of punning the experiment is no longer so easily assimilated, since it is a joke applied in earnest.

The difference between an archivist of the pun such as Redfern and a Derrida who refunctions the pun into the pun into the philosopheme of a new cognition may be seen in this statement in which Derrida explains the attitude to the pun at work in *Glas*:

The new glossary and the new grammar no longer leave any place for the pun, at least if — but this obviously the whole question — one persists in the understanding by this word, as is often done in certain socio-ideological situations and to defend certain norms, the free play, the complacent and slightly narcissistic relation to language, the exercise of virtuosity to no profit, without economy of sense or knowledge.

---

نو ترغیبی کتنی تمناؤں کی دھول میں اُٹتی سورتخ کی خدشتاں چکیلی جھم جھم کرتی کھروری  
راتوں کی بھرپور جدائی کا کورکن و آؤ، آؤ، ویکھو کتنی صبح سفیدی دیواروں سے چٹ گئی ہے  
بغروڈر یک دھوپ شناسائی نامعقول زمانے سے رکھتا ہوں

---

both valorizes its existence and satisfies its physical needs. This amorphous maternal figure can titillate but refuse sensory satisfaction: arousing desire, she may, at will, either grant or withhold

without any necessity but that of enjoying one's mastery over one's language and the others. Here, on the contrary, the pun is analyzed as much as practiced. The possibility of its economy, the mastery it seems to secure finds itself submitted to a curious X-ray. .. How is a pun possible? How in the pun does the aleatory cut across a necessity each time proper name or a family genealogy is the law there?

Gregory Ulmer

### *The Puncture of Grammatology*

اب یاد آ یا کہ فی ایس ایلیٹ نے اس مضمون میں خواندگی کی حدیث پر گفتگو کی ہے۔ ہر خواندگی کا مرحلہ مابعد کی خواندگی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ پہلے کے ٹیکسٹ کے معانی بعد کے ٹیکسٹ کی خواندگی کے بعد متغیر ہو جاتے ہیں، وہ نہیں رہتے جو پہلی خواندگی سے قبل تھے ایلیٹ نے اپنی خواندگی ٹیکسٹ کے حوالے سے اسی مضمون میں کہا ہے کہ اس کے ابتدائی دور کے ڈراموں اور آخری دور کے ڈراموں میں بہت فرق ہے، لیکن قرات کا کمال یہ ہے کہ آخری دور کے ڈراموں کے معنوں کے انسلالات ابتدائی دور کے ڈراموں کی تفہیم کو بدلتے، بدلتے، بدل کر رکھ دیتے ہیں۔ اسی طرح آخری دور کے ڈراموں کی معنوی داخلیت منقلب ہوتی ہے۔ ایک مقام یہ بھی ہے کہ ایک خواندگی کا عمل دوسری پوری کائنات میں رد و بدل کر کے رکھ دیتا ہے۔ آج کل ہند کی متن کے لیے دنیا بھر کے متن مارجن کے طور پر موجود رہتے ہوئے، اچانک مرکز بن کر ابتدائی بین دی متن کو مار چل بنا دیتے ہیں۔ کمپویشن پر خواندگی کو فوقیت حاصل ہو چکی ہے۔ ہر قاری مصنف کو

مرتب عظیم الجثہ جتنے وارد کی تلقین کروں وادو کا بھٹھ پڑی مری چٹنی چادر بھسم کی ڈھیری ٹھٹھ سے گولے اڑ گئے سات سمندر پار۔ ہوائیں دامن تھم کے جب کرداروں کی بجٹی، سو و جود لاجت تھنہ پیا کار و حقائق پر تفصیلی جائزہ۔ تفصیل اجمال کی یوں کہ عزیز و اقارب مصنفوں

the vital pleasures of mammary nurturance. The phallic matriarch offers stimulation and excretion, a promise of pain and pleasure that fills in the gaps of disrupted patriarchal authority and suggests a

خانہ بدر کے خود اس کی مسند پر بیٹھ جاتا ہے۔ ”ڈان کہو نے“ کو پائزے بیٹاڑ پڑھتا ہے۔ کیسے پڑھتا ہے؟ پورے میں نے سر راتے کی ابتدائی زحاک سطور کو چھہرہ اگراف کے حاشی نگا کر ان کے مفایم بدل دیے لفظ اور ان کی ترتیب، یعنی ٹیکسٹ ہو پودہ رہتی ہے۔ ”ڈان کہو نے“ ایک ٹیکسٹ ہے: مجوزہ ہے: عروس ہزار داماد۔ دیکھیے، ہر قاری کو ہم نے دامادی کے منصب پر فائز کر دیا ہے۔ کبھی کبھی مصنف بھی بطور قاری متن سے مخلوط ہو کر دامادی کے مزے لوٹ سکتا ہے، لیکن ٹھہریے، یہ خرمتر کا منطقہ ہے۔ یہاں دیو مالا کے بغیر داخلہ ممنوع ہے، اسلگم ہے، واجب القتل ہے۔ اسی لیے تو کہتے ہیں کہ ٹیکسٹ سے کھیلنا اپنی جان سے کھیلنا ہے۔

مارٹن ہائیڈیگر نے عن نوئل کانٹ کی کتاب Critique of Pure Reason کا ایک تفصیلی جائزہ دیا ہے جو زخو ایک کتاب پر مشتمل ہے۔ ہائیڈیگر نے ایک عمدہ مکار بنا کر یہ تو ضرور کیا کہ تحریر کو گفتگو میں تبدیل کرنے کی راہ ہموار کی جسے گیڈامر نے تحریری متن اور ڈائیلاگ کو مزوج کر کے افلاطون کے ”ڈائیلاگ“ کو ہمہ سارے لمحے میں منقلب کر کے لیے خوب خوب استعمال کیا ہے۔ ”کریٹیک اوف پورر ریزن“ کے ساتھ ہائیڈیگر کے ڈائیلاگ پر مشتمل کتاب کا ہمارے یہاں کوئی خاص تذکرہ نہیں کیا جاتا۔ اس یک طرفہ ڈائیلاگ کے ذریعے ہائیڈیگر نے کانٹ کی معروضی کیٹگریٹیکل کیٹیگریز کو منہدم کر کے تنقید کا بول بالا کیا ہے۔ ”انسانی شعور کی گہرائیوں میں ایک ہمہ گیر خوش پوشیدہ ہے جو ایک ایسی منطقی کائنات کی متقاضی ہے جو سمجھ میں آ سکے، لیکن حقیقی کائنات ہمیشہ ہی اس منطق سے ایک قدم آگے ہوتی ہے۔“

کی دیرینہ زہریلی شکایت کرنے میں۔ ”تنگی دامن در کی حکایت ہیرت آج نوحہ کہنگی و دیوار ہوئی ہے۔ کہنا تو تنہا ہے: گویا یہ بھی کوئی نئے بھی ٹھہری۔ اتنا تو، آدمی جب بچار بشارت جاں سمجھ لے، چاہیے۔ دیکھیے نا۔ میں امروز کی سرحدیں چھوٹا اس کے حقیقت سور

female as a supplement to the lost potency of the castrated Father.

In *Finnegan's Wake*, Anna Livia Plurabelle adopts a "feminine" river-speech that writes itself against the stony language of

سوں سو گنے  
خاموشی کی جہازات پر لٹک  
توڑے تانے سے ٹکا، وہاں  
ہے۔ وہ ایک رشتہ کی ابھی  
مہرے دیکھ بھال رہے ہیں  
بعد دوسرے پہنچو تو یہ مٹا  
جاتی ہیں۔ پہلے تو اس زمانے  
کی سپرچارج کی حقیقت کرتی  
ہیں۔ ٹھیک اس مرحلے پر  
جب آرٹ معروض وجود میں  
آتا ہے، فن جدید کے دور کا  
آغاز ہو جاتا ہے۔ اس کے  
ساتھ ہی جو کچھ بھی اس کے  
ذیل میں رکھا جاتا ہے، وہ اس  
حد تک تنازع فیہ اور اتنی گہرائی  
گہرائی میں قرار پاتا ہے کہ

In writing a history of madness, Foucault has attempted — and this is the greatest merit, but also the very inflexibility of his book — to write a history of madness itself itself. Of madness itself. That is, by letting madness speak for itself. Foucault wanted madness to be the subject of his book in every sense of the word: its theme and its first-person narrator, its author, madness speaking about itself. Foucault wanted to write a history of madness itself, that is madness speaking on the basis of its own experience and under its own authority, and not a history of madness described from within the language of reason, the language of psychiatry on madness — the agonistic and rhetorical dimensions of the proposition on overlapping here — on madness already crushed beneath psychiatry, dominated, beaten to the ground, interned, that is to say, madness made into an object and exiled as the other of a language and a historical meaning

بدن پر ہاتھ لگاتے ہی۔ آگ درودیار کی مغفرت آنسو پونچھے۔ کوئی مجھے بتلائے آخر کون  
خاک کی خاطر ہاتھوں میں ہاتھ دیے پڑھول پرستش پرستش صندوں ناف نہاے دھوئے  
بعد ازاں گھبرائے موت کی سلوٹوں سلوٹ ہو کر عین یقین سے اس گم گشتہ اجل کا بازو

male symbolic discourse. Naming herself in the language of maternal connotation, she challenges the authority of the male as logos and law giver through utterances that combine symbolic and semiotic



اس کے تمام اسلیب کا  
تھوک ہو جاتے ہیں اور  
حالت یہاں تک جا پہنچتا ہے  
کہ فن کی ہستی اور موجودگی  
از خود معرض خطر میں پڑ جاتی  
ہے۔ فن، شعوری اظہار سے،  
اپنے وجود کا اثبات نہیں کرتا،  
نہ ہی یہ شعور ہے، بل کہ یہ تو  
شعور کا وہ تریاق ہے جو ارشود  
شعور سے جنم لیتا ہے۔ شعور  
کے بطن سے پیدا ہونے وال  
فن خود شعور کی مہمانی کرتا  
ہے۔ جس طرح ایک مجذوب  
کے اشغال، انجام کار خدا کے  
غیب کی تھیالوجی، علم سے کئی  
گنا ارفع جذب کے، حند لکوں

which have been confused with logos itself. "A history not of psychiatry," Foucault says, "but of madness itself, in its most vibrant state, before being captured by knowledge."

Sometimes Foucault globally rejects the language of reason, which itself is the language of order (that is to say, simultaneously the language of the system of objectivity, of the universal rationality of which psychiatry wishes to be the expression and the language of the body politic — the right to citizenship in the philosopher's city overlapping here with the right to citizenship anywhere, the philosophical realm functioning, within the unity of a certain structure, as the metaphor or the metaphysics of the political realm). At these moments he writes sentences of this type (he has just evoked the broken dialogue between reason and madness at the end of the eighteenth century, a break that was finalized by the annexation of the totality of language — and of the right to

تھمنے آگے بڑھے گا، جائزہ لے گا

ان سب کا رخصت مشغلوں کا انجام قشادیکھنے ہم بھی گئے تھے۔ دھینگا مشقی ہزار سی فی الاصل  
وقت کم بختی ڈھاک ہمیں فی الحال زیادہ کارمان نہیں دو تین جنہیں خوش وقتی صرف لکھتے

linguistic practices in a letter whose literal meaning can never fully be decoded. Anna flows through the Wake into an inondating phallic motherhood. As the River Liffey, she ingests and assimilates the

کی شدید آرزو اور گویائی۔  
 کہیں زیادہ کھتا رہے بھرپور  
 خاموشی تک جا پہنچتے ہیں، اس  
 طرح اپنی آرت ہی فن کی  
 آرتی سر پر قرار پاتا ہے۔  
 آرت خود آرت کا نقشہ بن  
 جاتا ہے کہ یہ اسے کتنی حاصل  
 کرے نہیں دیتا۔ یوں فن  
 کے متعلق یہ خیال پیدا ہو جاتا  
 ہے کہ یہ تو گلے سے اتار بیٹھنے  
 والی چیز ہے۔ یہ نکی اور نگیشن  
 جدید فن کی جدیدیت سے متعلق  
 ہے۔ ہر فن پارے کے علاوہ  
 عنصر کو پذیر ہوتا ہے جو اسے خود  
 فن پارے کے خاتمہ یا خیر کا  
 مدعی ہوتا ہے۔ اس کی تعمیر

language — by psychiatric reason on the  
 deluge of societal and governmental reason,  
 madness has been stifled) "The language of  
 psychiatry, which is a monologue of reason  
 on madness, could be established only on the  
 basis of such a silence. I have not tried to  
 write the history of that language but, rather  
 but the archaeology of that silence." And  
 through the book runs the theme linking  
 madness to silence, to "words without  
 language" or "without the voice of the  
 subject," obstinate murmur of a language  
 that speaks by itself, without speaker or  
 interlocutor, piled up upon itself, strangled,  
 collapsing before reaching the stage of  
 formulation, quietly returning to the silence  
 from which it never departed. The calcinated  
 root of meaning." The history of madness  
 itself is therefore the archaeology of silence

But, first of all, is there a history of  
 silence? Further, is not an archaeology even  
 of silence, a logic, that is, an organized

سوچنے اور کی سوچنے والے ٹھہر دوں، آگ سے بخشش لوٹ کا۔ نہ، انہیں خوں پسینے کی  
 گاڑی شعلہ کا جو بھی ہے خوب ہے اندھا دھند عطاے مملوک اگالی سے گھٹنا بڑھتا  
 مذہب کا محو نور یافت گھٹلے تاس کہ روٹی تو بعد میں کھائیں گے، جسم کی آنچ میں آتوں

male ground of existence — the paternal mountain (HCE/F. Lacan)  
 gradually eroded by the sinuous course of a female *fleuve* embracing  
 its banks Her phallic potential is metaphorically manifested in the

میں خرابی کی ایک صورت نظر  
ہوتی ہے جو انجام کار الزام  
آرٹ کے خاتمے کا علامہ بن  
جاتی ہے۔

تارے زمانے  
میں استہجائی گراں قدر فن وہی  
ہے جو خاموشی پر منتج ہوتا  
خاموشی کے معانی بھی  
پھیل گئے ہیں۔ گویا جو  
فن پارہ سمجھ میں نہ آئے، جو  
غیر مرئی ہو، جو ناقابلِ شند ہو،  
وہ گراں بہہ ہے۔ مارن  
آرٹ، جو قارئین و رسمین و  
ناظرین کے لیے شدید ناگوار  
ہو، انھیں دل برداشتہ کرے،  
اپنے خلاف بھڑکائے، اسے

language, a project an order, a sentence, a  
syntax, a work? Would not the archaeology of  
silence be the most efficacious and subtle  
restoration, the repetition, in the most  
irreducibly ambiguous meaning of the word,  
of the act perpetrated against madness — and  
be so at the very moment when the act is  
denounced? Without taking into account that  
all the signs which allegedly serve as indices  
of the origin of this silence and of this stifled  
speech, and as indices of everything that has  
made madness an interrupted and forbidden,  
that is, arrested, discourse — all these signs  
and documents are borrowed without  
exception, from the juridical province of  
interdiction

Total disengagement from the totality  
of the historical language responsible for the  
existence of madness, liberation from the  
language in order to write the archaeology of  
silence, would be possible in only two ways.  
Because the silence whose archaeology is to

سے کل ہو اللہ پڑھنا ایک سر حرف غلط مٹ جائے۔ قہر میں قہر میں قہر میں پانی زمیں سے  
پھوٹے، پھوٹے، پھوٹے قسمتوں سے یہ وقت میتر آیا ہے۔ مدد کے سکتے ہیں بھوک  
نیاس کا منظر عام سے غفلت لہنا، چمکنا، گھول گھماؤں کا شہ کی روٹی رات کی لذت

one hundred and eleven (or thousand and one) children who project  
the creative power of the mother into the male-dominated world of  
patrarchal privilege "her forzeborn sons and drabblederry daughters"

ایک حد تک خاموشی کے منطقی  
سے مربوط ہونے کی ایک سعی  
ہی کہا جاسکتا ہے۔ موجودہ دور  
کی جمالیات میں خاموشی کے  
یڈیل کو پیچیدگی کا غائب ہونا  
اور خاص خاص معیار قرار  
دے دیا گیا ہے۔ آج کل  
کے آرٹ کا حاضرین کے  
لیے ناقابل قبول اور ناپسندیدہ  
ہونا خود اس امر کا غماز ہے کہ  
آرٹ کے لیے حاضرین کا  
وجود گہری ناپسندیدگی کا سبب  
ہے۔ اگر آرٹ کی قوت اس  
کی قوت سے انکار پر منحصر ہے تو یہ  
آرٹ کے لیے زیادہ سے  
زیادہ خاموشی سے مربوط ہوتا

be undertaken is not an original muteness or  
nondiscourse, but a subsequent silence, a  
discourse arrested by command, he issues it  
therefore to reach the origin of the protection-  
ism imposed by a reason that insists upon  
being sheltered and that also insists upon  
providing itself with protective barriers  
against madness, thereby making itself into a  
barrier against madness; and to reach this  
origin from within a logos of free trade, that  
is, from within a logos that preceded the split  
of reason and madness, a logos which within  
itself permitted dialogue between what were  
late called reason and madness (unreason);  
permitted their free circulation and exchange,  
just as the medieval city permitted the free  
circulation of the mad within itself. The issue  
is therefore to reach the point at which the  
dialogue was broken off, dividing itself into  
two soliloquies — what Foucault calls, using  
a very strong word, the decision. The  
decision, through a single act, links and

کا کھڑی اور روشنی عقدہ کشا ہے معنی ٹھہرتی رکتی رونق بشرہ درویش۔ میں کڑی پونڈی سنتا  
نہیں ہوں گونگا بہر نہ تہ گدرا کی ہاں ہوں میں یک انوکھا سوال لیے لکائے نام کی گوند سے  
چسپا سا رنگا پائی کٹھن منہا عجیب لڑا لڈو دیواروں سے اٹھتی گر بل گر بل کیڑوں کوڑوں سے

(PW210 4-5). In opposition to the phallogocentric discourse of the  
Father Anna "speak fluid" and, through the subversive parable of  
"grammar's grammar," restructures the Lacanian element of the

ہے۔ آرٹسٹ اور اس کے  
حاضرین کے درمیان گفتگو کا  
کیپ ہی ٹوٹے ہوئے یہ کہ  
محشر مکالمے یا خاموشی کا  
کیپ ہے جوڑہ جس کا  
ثبات ہے۔ خاموشی، ایک  
مٹاؤ خاموشی کا اس  
تیرموں کی خودکشی کی صورت  
میں — خاموشی، بطور سزا  
اپنے آپ کو مثالی سزا جیسے  
بولڈرلن اور آرتو کی سزا جو یہ  
قضیہ قائم کرتے ہیں کہ شعور کی  
حدود کو پھلنے کی سرپاگل  
ہوتا ہے خاموشی، اپنے  
حریف کو ضرور تصور میں لانا  
ہے۔ جیسے فراز کے لیے ایک

separates reason and madness, and it must be understood at once both as the original act of an order, a fiat, a decree, and as a schism, a caesura, a separation, a dissection. I would prefer dissension, to underline that in question is a self-dividing notion, a cleavage and torment interior to meaning in general, interior to logos in general, a division within the very act of sentire. As always, the dissension is internal. The exterior (is) the interior, is the fission that produces and divides it along the lines of the Hegelian Entzweiung.

"Madness is the absence of a work." This is a fundamental motif of Foucault's book. Now, the work starts with the most elementary discourse, with the first articulation of a meaning, with the first syntactical usage of an "as such," for to make a sentence is to manifest a possible meaning. By its essence, the sentence is normal. It carries normality within it, that is, sense in

شاید۔ جب تک راتوں کی آگ تڑکتی۔ اس کی بابت قصہ کہاوت پھیلتے بڑھتے چور ہے  
میں بھڑا پھوٹ مغالطہ ہوتا تو بھی۔ دن کی پینا ہاس یسا برا سے موہوم حتماً اؤں سے۔  
گادوں کا گیت شرارتی، کس کسا، شرمیلا۔ ہر وقت عقیدت شہوت کی خوش بوئیں لپکتیں

unconscious in a revolutionary "feminine manifesto." She reinscribes a rhythmic, maternal, semiotic voice into the primordial field of creative chaos, the litter of letters that suggests the scriptural

تشیب، ہمیں کے لیے ایک  
وایں تصور میں آتا ہے، اسی  
طرح خاموشی کے متکلف  
ہمیں صوت یا زبان کے  
ماحول کا تصور کرتے پڑے ہیں  
تاکہ ہم سکوت کا احاطہ کر سکیں  
اسے پہچان سکیں۔ خاموشی نہ  
صرف گفتگو، زبان اور شور  
شرابے کے ماحول میں پہنچتی  
ہے، بلکہ اس کی حقیقت وہ  
ہے جو صوت سے پر فریٹ  
ہوتا ہے۔ کسی حقیقی خلا، خالص  
خاموشی کا وجود ممکن نہیں، گر  
کوئی آرٹ ورک بہت سی  
اشیا سے آراستہ پیراستہ دنیا  
میں موجود ہوتا ہے۔ آرٹسٹ

every sense of the word — Descartes's is particular: it carries normality and sense within it, and does so whatever the state, whatever the health or madness of him who propounds it or whom it passes through, or whom, in whom it is articulated. In its most impoverished syntax, logos is reason and, indeed, a historical reason. And if madness in general, beyond any facitious and determined historical structure, is the absence of a word then madness is indeed, essentially and generally, silence, stifled speech, within a caesura and a wound that open up life as historicity in general. Not a determined silence, imposed at one given moment rather than at any other, but a silence essentially linked to an act of force and a prohibition which open history and speech. In general. Within the dimension of historicity in general, which is to be confused neither with some ahistorical eternity, nor with empirically determined moment of the history of ideas.

آنکھوں میں آنکھوں میں تو بے استغفار سے کوئی کیوں کر ٹھل سکتا ہے

کامل ریکوئسٹ سندرہ جھانسی سے ہے پہلے گھٹن گھیرے بھتی فرشتہ سیرت مور میں چوتی را، گزار  
پہلا سہلا مرحبا سنی بہتی خلقت گوشہ چشم پہ آن رکی ہے۔ زبان لکیر سے۔ مانتا غور و لعل

elements of the Logos: the compositional units of the Kabballah whose mystic import was initially formulated through sacred books that articulate the androgynous voice of Adam Kadmon.



کو، جو خاموشی یا صامتگی کرتا  
ہے، لازمہً کچھ نہ کچھ پیدا کر  
پڑے گا۔ ایک عمل، ایک  
بھرپور کرے والا عمل ہے  
ایک گونجتی اور نصاحت  
یا غمت سے بے خاموشی  
خاموشی گویائی کی ایک  
صورت، ایک ڈائیلاگ  
حصہ، صیغہ شکایت، بصورت  
الزام!

ہمارے زمانے کی  
آرٹ خاموشی کی سہولتوں  
سے بھرا پڑا اور بڑھتا ہے۔  
خاموشی کے اندر بڑھ جاتے  
ہوئے بھی گفتگو چارٹی ہے۔  
اس انکشاف کے بعد کہنے کو

silence plays the irreducible role of that which  
hears and haunts language outside and  
against which alone language can emerge —  
"against" here simultaneously designating the  
content from which form takes off by force  
and the adversary against whom I assure and  
reassure myself by force. Although the silence  
of madness is the absence of a work, this  
silence is not the simply the work's epigraph,  
nor is it, as concerns language and meaning,  
outside the work. Like nonmeaning, silence is  
the work's limit and profound resource. Of  
course, in essentializing madness this way one  
runs the risk of disintegrating the factual  
findings of psychiatric efforts. This is a  
permanent danger, but it should not dis-  
courage the demanding and patient  
psychiatrist.

So that, to come back to Descartes,  
any philosopher as speaking subject (and the  
philosopher is but the speaking subject par  
excellence) who must evoke madness from the

عربی لعل سے بچتے بھڑکتے۔ جہاں زمین کی صداوت سہی بہتی پانیوں بہتے مد و جزر کو کٹی  
گھونٹے مٹھ پر آہستہ آہستہ اس صبح ازل کی سمت۔ کنارے جامہ زمینی اٹھائے بھٹکتے  
کونپلوں نری سے لرراں تھلکتے پیٹ کی لہریں جھاگ سے دیکھتے چوڑی چپے دکھ دھاک تھما

At the beginning of the *Wake* Joyce depicts a metaphorical  
mound of preconscious signifiers: lexical word-heap in which both  
HCE and ACP are buried "fux to fux" (FW 177-36). The lightning

کچھ نہیں۔ کہا جا رہا ہے، کیا؟  
 ایک کہ کہہ کر کچھ نہیں۔ سمجھیں  
 بحث نے کہا ہے کہ آرٹ کو  
 اپنے تمام منصوبے ترک کر  
 کے رہنا تو جانا چاہیے یا پھر  
 یوں ہے کہ آرٹ اس امر کا  
 اظہار کرے کہ ظہار کرنے کو  
 کچھ باقی نہیں رہا، اظہار کی  
 صداقت بھی نہیں رہی،  
 خواہش بھی نہیں، مگر یہ کہ  
 اظہار ایک لادبی مجبوری  
 ہے۔ اظہار کی اس مجبوری کا  
 منبع دماخذ کیا ہے؟ یہ خواہش  
 مرگ کی جمالیات ہی ہے جو  
 اسے ناقابل یقین حد تک  
 خوش گوار بنانے کے لیے

interior of thought (and not only from within  
 the body or some other extrinsic agency), can  
 do so only in the realm of the possible and in  
 the language of fiction or the fiction of  
 language. Thereby, through his own language,  
 he reassures himself against any actual  
 madness — which may sometimes appear  
 quite talkative another problem — and can  
 keep his distance, the distance indispensable  
 for continuing to speak and to live. But this is  
 not a weakness or a search for a security  
 proper to a given historical language (for  
 example, the search for certainty in the  
 Cartesian style), but is rather inherent in the  
 essence and very project of all language in  
 general; and even in the language of those  
 who are apparently the maddest, and even and  
 above all in the language of those who, by  
 their praise of madness, by their complicity  
 with it, measure their own strength against the  
 greatest possible proximity to madness.  
 Language being the break with madness it

ہاگ جی ہے۔ سوچے تو متازغ فیہ وفا کے نسخے دوہری آگ میں جل بھنے کی سیاہی و دات  
 ہوائیں شوق سے پیچھے لفظ شکھانے میں بغلی جیب کا ریٹھی خوشبو دار جسے بازار سے ل کر  
 ہاں میں لیرولیر ہنس مہذب جسم اٹھاتا جھاگ سے گوشہ گوشہ کی چمکتا چمکتا۔ بو چمکتا چور میں

explosion of a Victorian Father-God — a transcendental signifier of  
 authority and mastery erupts in a thunderburst of seminal potential  
 — obscure, incomprehensible, and definitely threatening to

ہے۔ دیکھنے درگھورنے  
میں کیا فرق ہے؟ دیکھنا، ایک  
نگاہ ارادی ہونے کے علاوہ  
متحرک بھی ہوتا ہے۔ وہ اپنی  
توجہ کے فوکس کے مطابق  
اپنی گیرائی میں گھٹتا بڑھتا رہتا  
ہے، تا آنکہ نظر کا منظر سے  
معاملہ پورا ہو جاتا ہے۔  
گھورنے میں لازمی طور پر  
ایک مجبوری پائی جاتی ہے۔  
یہاں نگاہ میں حرکت نہیں  
ہوتی، ایک جامہ مستقل ٹھہرا  
ہوتا ہے۔ آرٹ کی خاموشی  
ہمیں دیکھنے نہیں دیتی، بلکہ  
گھورنے پر مجبور کرتی ہے۔  
خاموشی زدہ آرٹ توجہ کو

adheres more thoroughly to its essence and  
vocation makes a cleaner break with madness,  
if it puts itself against madness more freely  
and gets closer and closer to it to the point of  
being separated from it only by the "transport  
sheet" of which Joyce speaks, but is, by itself  
— for this diaphaneity is nothing other than  
the language, meaning, possibility, and  
elementary discretion a nothing that  
neutralizes everything. In this sense, I would  
be tempted to consider Foucault's book a  
powerful gesture of protection and  
internment. A Cartesian gesture for the  
twentieth century. A reappropriation of  
negativity. To all appearances, it is reason that  
he interns but, like Descartes, he chooses the  
reason of yesterday as his target and not the  
possibility of meaning in general. Foucault  
knew what "madness" means. Everything  
transpires as if, in a continuous and  
underlying way, an assured and rigorous  
precomprehension of the concept of madness.

سے خاک خباثت چکھنے پہ آنکھوں کو بھرتی، عذاب کا مرحلہ طے ہو جائے تو دیکھیں!  
مقل نے گردن دور اس دُوب چمکتی وادیوں وحشی عقیدت چھڑکی  
نام اُسی کا وقت نے جو دیوار پہ لکھتے عقہہ شناسی شوق سمجھتے مٹایا، بعد میں یاد کیا۔ تو لفظ کی

overstuck inhabitants of the planet. It is the task of Anna Livid to  
reinvent the symbol-system of Thor the hammer-bearer, old Father  
Ocean into whose stormy waters she ultimately flows. ALP is

باندھے رکھتا ہے۔ گھوڑے  
کے ٹل میں ہم مرد بھل میں  
وام میں دخل ہو کر تاریخ کی  
ترتیب اور لکس سے دور ہو  
جاتے ہیں۔ زبان خاموشی  
میں اپنی ٹرانسڈینس کی طرف  
اشارہ کمال ہے۔ خاموشی  
اپنی ٹرانسڈینس کی زونہائی  
کرتی ہے۔ ایک گفتگو کی  
حاشی سے دور خاموشی،  
لازمی ابتدائی شرط ہے گفتگو  
کی، خاموشی نتیجہ اور حاصل  
ہے مقصود گفتگو کا ارتقاء ہے  
زبان کو لگام دی جاسکتی ہے  
جو کہ سکوت و سکوت ہو پائے  
معرض اظہار میں آئے۔

or at least its nominal definition, were possible and acquired in fact, however, it could be demonstrated that as Foucault intends it, if not as intended by the historical, current he is studying, the concept of madness overlaps everything that can be put under the rubric of negativity.

That is to say as I have at least tried to demonstrate, to-attempt-to-say-the-demon-hyperbole from whose heights thought is announced to itself frightens itself, and reassures itself against being annihilated or wrecked in madness or in death

The historicity proper to philosophy is located and constituted in the transition, the dialogue between hyperbole and the finite structure, between that which exceeds the totality and the closed totality, in the difference between history and historicity, that is, in the place where, or rather at the moment when, the Cogito and all that it symbolizes here (madness, derangement,

مستورات ازل سے خفگی عقد میں دستِ فنا کی آگ سے چوکتے راتھ ہی، ستر مرد گزبدہ  
میں راکھ تنمِ عکس پہ نقش جسے شریا نوں کا سکتہ بھٹتا بھٹتا خواب کے دائروں میں دیکھتا بھون  
آگہی باندھ سینہ تار دل، چاند نکلا، ڈوب اُبھرتا

mistress of a fluid, feminine discourse that assimilates patriarchal language and reiterates its ominous warnings in sympathetic, creative form. If the paternal voice is imperious and sonorous, the

ملا رہے کا حیل تھا کہ لفظوں کے ارد گرد خاموشی پیدا کر کے شاعری کے ذریعے لفظوں سے منہ بند حقیقت کو صاف کر دیا جاسکتا ہے۔ خاموشی کا نام زبان کے ذریعے، ان کا نام بطور ہم از خود زبان پر ہر پند کرنا چاہیے۔ مارشل نے لکھنے کے لیے کہا ہے کہ تحریری زبان بصری مکانیت رکھتی ہے۔ گفتار سنی مکانیت رکھتی ہے۔ لیکن فی الحقیقت یہ دونوں کہ تحریری زبان کے اصول، تصویبات کو چھوڑ کر اس کے میٹافزکس کے ذریعے ایک ڈھیلی ڈھان، زیادہ دیکھی

hyperbole, etc) pronounce and reawake themselves then to fall, necessarily forgetting themselves until their reactivation, their reawakening in other statement of the excess which also later will become another decline and another crises. From its very first breath speech, confined to the temporal rhythm of crises and reawakening, is able to open the space for discourse only by embracing madness. This rhythm moreover, is not an alternation that additionally would be temporal. It is rather the movement of temporalization itself as concerns that which unites it to the movement of logos. But this violent liberation of speech is possible and can be pursued only in the extent to which it keeps itself resolutely and consciously at the greatest possible proximity to the abuse that is the usage of speech — just close enough to say violence, to dialogue with itself as irreducible violence, and just far enough to live and live as speech. Due to this, crisis of

(ہری شہنشاہ "ماخذ" صفحہ 122 تا صفحہ 125)

"ماخذ" میں شائع شدہ اس نظم میں نامکمل سطروں کا دلور و اجتماع، بوجھل اور طویل فقرے سے کم زور پڑنے والے افعال، نیم پیدا مقامیم کا بہاد قطعیت کا شہد

"mother tongue" of ALP is reduced, finally to a whisper of polyphonic labial "Lps" in the last lyrical passages of the Wake. Annex provocative river-speech constantly subverts phallogentric

کم منظم، غیر یک رخ اور  
لفظوں کے وفور والی زبان  
وجود میں آئے۔ ہمارے  
ترانے کے پردہ نیم ٹوڑ میں  
کچھ اسی قسم کی زبان استعمال  
کی جا رہی ہے۔ جو اُس  
سنائن، گڈاء، لارا رائیڈنگ،  
جیکسٹ بڑو وہ زبان استعمال  
کرتے ہیں جس کی توانائیاں  
گفتار سے آتی ہیں۔ اس  
اسلوب کی وجہ سے ہم معنی  
کے اُس تصور سے منقطع ہو  
جاتے ہیں جو لفظوں کو ٹیکسٹ  
سے باہر اشیا کے ریفرنس ز پر  
دیکھتا ہے: یہاں لفظ کے معنی  
بقول ویلنگڈن استعمال ہے۔

oblivion perhaps is not an accident, but rather the destiny of speaking philosophy — the philosophy which lives only by imprisoning madness, but which would die as thought, and by a still worse violence, if a new speech did not at every instant liberate previous madness while enclosing within itself, in its present existence, the madman of the day. It is only by virtue of this oppression of madness that finite-thought, that is to say, history, can reign. Extending this truth to historicity in general without keeping to a determined historical moment, one could say that the reign of finite thought can be established only on the basis of the more or less disguised internment, humiliation, fettering and mockery of the madman within us, of the madman who can only be fool of a logos which is father, master, and king.

#### *Cogito and History of Madness*

by Jack Derrida

اصطلاح، ہر ادھر کی زبانوں کے مل جلنا، مائیکرو کاسک، امیجری کا انفس و  
آفاق کے میکرو مغایم سے زبردستی کا ازدواج اور گویائی کی ارادی تکثیر و تقبیل موجود ہے۔  
یہ تہذیب ”قدیم بجز“ میں وسعت آشنا ہوئی ہیں۔

discourse and chants liping libidinal iterations that arise out of the unconscious and appeal to a collective, Jungian racial memory.

"Language and Desire in James Joyce"





# قديم بنجر



## قدیم بنجر:

### حیات اندر مدام رونق نثراد

قدیم بنجر سیاہ ویزوں میں بسٹ گیا

شہر کی خراب گزر گہوں کے ساتھ ناچتے اجنبی دیاروں کی دھول قدمی  
معاونت کا عذاب، شکنوں میں گرد؛ بہتے ہوئے جہنم کی راکھ سینے پہ  
منتشر، شیشیوں انجام ریزہ ریزہ، محال کی مشتہ حرارت، بدن دکھن،  
تر مرے، دھماکے؛ تضاد راہوں میں گرتی بہتی ارادیں میرے پاؤں  
بالکل ہی اٹ گئے ہیں۔ مرے ارادے کی سیڑھیوں پر نزار صدیوں  
کے عہد تہو، رآبیوں کی شکستگی ہے۔ چلو مسافت مزویدار ہو گئے ہیں،  
بے کار کی سز، شور تندنائید کے لیے بے طلب شکستہ نصیب اعصاب پر  
ابھی سے محیط گردوں، زمانہ رگ رگ رواں دواں ہے۔ سوال بے چارگی  
کا موقع گزر گیا۔ کچھ تو مل گیا۔ مہر میں بغاوت ادا اس راہوں کے سرور  
چہرے پہ جم گئی ہے

مگر حوادث شکار قہر آبرو سڑت کاروپ ٹھہرا ہوں

میرا صدمہ سکوت بالکل من فقت ہے

میں کچھ کہوں گا؟ ضرور اہرگز نہیں۔ یہ اقرار تلخ عیاش ذائقہ موت ہے۔ تقابل کی شفقت محض وقت پر منحصر ہے۔ ٹھہرو، میں اپنی ہستی کا آپ مقصود ہوں۔ مری ذات ذرہ ذرہ بکھر چکی ہے۔ علاقے نسبت سے بے خبر ہیں۔ جہاں کہیں بھی نمود کا خدشہ ہو، میرا بھرپور تذکرہ کیجیے۔ میں انجام کے عقب سے جمود پھیلاؤں گا؛ تقابل مدام کی منجھد اضافی حکایتوں شورشوں کا اخلاقی آخری ٹکسہ نتیجہ نہیں؛ فقط زمانے کا معرکہ ہے، دوام اُردا مسافرت کا لباس ہوتا تو بات بھی تھی؛ دوام بے حرکتی کا یادوں سے ماوراء سلسلہ کہ میرا وجود وحدت سے جھنجھٹاتا ہے، کس طرح آگیا ہے؟ چھوڑو، میں اپنی راہوں کے پیچ و خم پر شمار وقتوں کی بندشوں میں سیاحت سے آشنا ہوں

تمام سڑکیں دھو دھواں ہو گئیں۔ اکیسے کی دست رس کے تمام تر اہتمام دھندلا نہیں نہیں یا تنی رہیں۔ وہ خوشا جزیرے نصیب خوش خلق ٹٹماتے لگا ہیں افسوں جھپکتے؛ کلکا جبر دل میں ہے، رکھے؛ میں کچھ مانگتا نہیں۔ کام کام منزل فساد پھر محاذ، ہٹ جائیے، یہ ای کو چھوڑیے۔ شب جہان الجھا لباس غرقاب ساعتوں کا ثمر شہادت نصیب گرداب میں نہیں ہے۔ شرر بتدریج، رفته رفته بھگوسکوں کا؟ میں تھک گیا ہوں

زمین اس طیر لحد لحد لہسوں کا شبنم محاسبہ، میرا ماتھا گھیرا ہے انجھا دا برو

ازیت کی رزم گاہیں یقیناً جز سے نہ کٹ سکیں، مات بھی مقلد رت ہو سکی، عضو عضو اُسٹ معاویے؛ معنی شوق بہکاتے جھلسلاتے مجاز قمرے ہیولوں طعنوں اسکے تاروں پودا انتہائی خاشہ بدوش خواہش کے نقش بیجانی کش کش کے بہاو کی منزلیں ہیں۔ جم کر نہیں لڑا۔ میرے تشہ قدموں کے نیچے خوں دھول دھند خاکہ نہیں بنا۔ میں وہیں کھڑے کا کھڑا رہا۔ جب ہوا گزرتی ہے زخم تازہ ضرور کرتی ہے۔ آنکھیں مٹی سے بھر گئی ہیں۔ سفید جھالر فلک رہی ہے

قدم قدم پر دھواں تکلف تضاد جھگڑوں کی نامراد آرزو رگیں چاٹتی سیاہی پہ کون گلنار ہو کے گزرا ہے؟ چاہیے یہی، ہم ڈٹے رہیں؛ جو عقیدت احساس کی تجارت کے مرتکب ہیں، نہیں سمجھتے؛ خسارے سودے کی آستیں سامنے سے پھٹتی ہے۔ شور ہنگامہ کس لیے ہے؟ شریر چو! شریف بوگوں کا پیچھا چھوڑو۔ طویل مرقد نصب کرنے میں آگ جلتی ہے۔ جلتے حاسد نفیس بہروپ دو بدو گفتگو سے لرزاں ہیں۔ بے زبیاں لا علاج شعلے بھڑکتے بے حس معیض؛ مشکل؛ گلویم مشکل؛ غلیظ تقویم خوش نما استری عقیدے بدن میں روپوش کاو کاو تڑپ رہی ہے، گناہ مرکز میں طاق سائے کا رقص، دیوانگی؛ پریشان فرش دل؛ انجماد ہمدرد

سمجھ سکیں تو یہی بہت ہے  
مناقت رمز آشنائی کا خوں بہا تیرہ چہرہ احیا نہیں جلا وطن موت کا نمونہ ہے



انٹری خلافت سمیت ظاہر کے روبرو آ چکی ہے

بہنو نہیں! بتاؤ، معادنت رات کا بھروسہ نہیں رہا؟ لیڑے میڑے  
حالات کج ادائی کے تیرہ محور مقام کے شعبدوں میں گم نام ہو چکے  
ہیں؛ ہزار ڈھونڈو؛ فساد کثردم کہ اس کی فطرت کا مقتضا ہے، عذاب  
کاٹے گا؛ مہر کے باوجود آنکھیں رطوبتیں چومتی پریشاں؛ یہ کیا ہوا؟  
شاخ کتنی پاپائیدار نکلی، حقیقت اضداد وصل ہر چند دھکے زوری ہے،  
کر کر اہو کیا؛ توازن نشاط محو فنا ہوا

سر بسر زمانے پہ آشکارا جہنی کمینہ جلا وطن مرگ دود چنی پہ جم گیا۔  
حقیقت لحاظ رکھتی لگا ہیں پتھر پہ گڑ گئیں؛ ارادہ مسافرت موج  
سبز قدی بھنور سے مربوط انتخاب؛ آبرو گزر رہا ہیں نقش خوں گفتگو کے  
اکثرے نزار لہجے میں ڈھل گئی ہیں۔ قدم زمیں پر نہیں ٹھہرتے۔  
مرے تشنگ کی تیر تھ اندھی عداوتیں ہچکیاں ہیں۔ مجھ پر بھروسہ رکھو،  
میں ریت دیوار تو نہیں ہوں، ہوا رگیں کس طرح بھرے گی؟  
سیہ مہا کال نیلی نیلی رفاقتیں حاشیے سمندر؛ کہیں کٹا، ٹوٹا پھوٹا،  
غم ناک، لاعلاج۔ آنکھوں میں ہساوا ہمہ تر ڈو؛ قریب آؤ، یقیں کے  
سینے پہ سینہ رکھو؛ یقیں تزلزل میں ٹھہری لرزاں پھنسی ہوئی پسلیاں  
افسوس سے کانچی ہیں۔ معاً ٹھہر جاؤ، دھڑکوں میں دکھ کی دبی ہوئی  
ہچکیاں ملاؤ نہیں ڈر حوصلہ کرو؛

قدیم شادابیوں کی رُت رات کا تھکا دلفاز ہوگا

نہاں گل آرا بہار چہروں پہ آئی؛ ٹھہری؛ قدم خزاں دھول سے رہنے  
 گئے۔ میں ہارا۔ بہار موقوف، پھول حیراں؛ مزاج بے لڑائی کے  
 اوراق، تموک سے ہوئے ہوئے کھلتے، سہتے؛ خاموش ٹھہری  
 صحبتوں کا احیا، مکالمہ ٹوٹا بکھرتا؛ حضور کیسے ہیں؟۔ اتنے کبرے  
 پلوں پہ قدموں کی مُردنی ریل پیل؛ سینہ فلک منقش روشِ روشِ گرتی  
 خوشبوؤں کا جہوم؛ کندھے سے کندھا چھلتا ہے۔ دھوپِ آدمِ طلوع  
 دشوار ہو گیا۔ عزائم کی جنگِ خوئی جھد گئی۔ کون جینے کی تاب رکھتا ہے؟  
 جب تلک خون میں جُستِ یو کی رمق ہے۔ گردابِ گردِ ریٹوں رگوں  
 میں اموات کے خزیئے نراج رسوائی سے درآویختہ ہیں، راضی نہیں  
 ہوں، کڑھتا ہوں، پھر بھی سہتا ہوں۔ میرے ہونٹوں کی آگ بھی  
 کم اثر ہے۔ اجڑے دیارِ بوس و کنار قاتلِ ہوس خزاں رُخ ہیں۔  
 گردِ سیلاب سے لتھڑتے لوزمات امتحاں بہار آفریں تندہٗ ذنشاہ کے  
 محض دائرے ہیں؛ نفیس، عندالطلب، کرنسی کے نوٹ، واحسرتا  
 حساب و شمار سے ماورائے دے ڈالنے، پھر بھی اجنبی کڑکڑتی سردی  
 حکایتِ انزالِ حرفِ ممنوع لاشناسا جہانِ خواہشِ دراز ٹھہری ہے

روز و شب کی مکالماتی عقیدتیں دوسے میسر نہیں ہیں تاوقتے کہ  
 تباہی کے ہاتھ ملتے ہیں

عجزِ آتشِ خمار میرے بدن کا ادراک ہے؛ پریشان دھواں، بھبھوکا

بھسوت! میرا وجود تیرے ٹکٹکی سے نڈھال، بے بس! کٹاؤ، آمید۔  
 ہاریا بی قدم شناسی کے آڑے ترچھے مہیب جدول میں ذرہ ذرہ مقام  
 کی گردشیں چھپی ہیں؛ صدا پہ صحرا حیات اندر دماں رونق نثار درسموں کی  
 شرط؛ راہوں کا ایک جنجال؛ مرگ سلجھے؛ قیاس کرنا، یقین رکھنا؛ جو  
 آسکوں کا تو آ ہی جاؤں گا۔ وقت مشروط ہے دگر نہ انھی قرآن سے  
 تسک ابتدا عقیدے کی دھوپ نکلے گی

# 2

## ڈڑھ ڈڑھ محال کی بکھری پٹیاں

حکایتیں موسموں کی بارش میں ناتما می سے ڈر رہی ہیں۔ جمود سرزکیں  
روانگی خوں فشاں تکبر سیاہ گل کاریوں کی تعظیم سرسراہٹ؛ حصول  
آغوش کی دمامد ریک۔ جسے: تڑپتی ہانپوں میں بے کراں: رنگ چادروں  
جانب؛ حذر حذر؛ سطح مرتفع پر رجم زنا کار عاطفت سبز و بھی دھبی  
ہو اے گل؛ موسموں کا اوقات سے تصادم: فشار تائید رانوں ٹخنوں کا  
ضعف، تو پہ نہیں شرارت مزاج تمثیل جشن کے زخروے پتھر کی دھار  
چمکیلی سرخ، کالی؛ تباہ آ، ج گاہ عصیاں مائل قدرت کے نرم بوسے کہ  
رمز کوئی کا امن چھن جائے؛ ٹیڑی میٹھی مہر تیں گفتگو سبیل راہ کے  
ثریفک کو عار آتی ہیں؛ جاؤ؛ دیکھو؛ لبوں کا ڈھیلا قبول آمادہ لقمہ  
بے بس؛ اتمام بیدار ہیں؛ ملاقات کا دریچہ فساد خوش ہو ا ہے؛ سرکوں  
پہ گھومتا ہوں، سیاہ بارش کا وقت آئے گا، اور...

دنیا منافقت کا ذبیح گہوارہ: خون آلودہ  
مصیبت کیش رائدہ مردود شوق شعلہ

جی کہ مجروح کے لبوں سے کراہ اٹھتی ہے

تو بہار و قبول بہت بجز خرابی تمام کیلیوں کا فقدان اجنبیت عذار  
زردی بھلی تو لگتی ہے، تازہ ہرگز نہیں

بیاباں کی بعد دو پہری دھوپ، روشن کن رے کجلا رہے ہیں  
بوجھل دھواں قدامت کا شور استہشوں کی بد حال ریختی کش کش مہج  
تھکاتی آسودگی، تکلف کا شاہہ تک نہیں

قصع کا آخری مرحلہ: حقیقت: بدن، ملتح: دوئی سے بیگانہ، اجنبی،  
اس کی آبرو کے سیہ دینے کو دیکھتا ہے۔ یہ کون سی معذرت کی تقسیم نو بہ  
ٹوٹے سیدھے جذبوں کی چاندنی سے مہیب حساس کی حنائی زمیں  
پہ روشن ہے؟ آج شرماؤ۔ بے حیائی یقین کا ایک مرحلہ ہے۔ عدم  
دھماچہ کڑی دھڑا دھڑ عذاب رشت کی نصف قطری مطابقت کم حصول  
بے قاعدہ، یقین کرو، نہیں تو شرماؤ۔ دیکھو، شرم و حیا کی تندی بھی خوب  
شے ہے۔ مگر تمہیں کس نے ڈس لیا ہے؟ ذرا نگاہیں اٹھاؤ، دیکھو، ہوا  
کی دیوار تھم گئی ہے۔ دلوں کے دروازے کھٹکھٹاتے حنائی سایوں کی  
مشعلیں دور تک اٹھتے بھنور کی تقدیس کے تعاقب میں طاقی نسیاں  
کی تشنگی داستان کہتی چمک دمک؛ ملکئی عیادت کے زیر داماں حقیر  
مقتول؛ حشر ساماں خزاں اُداسی کی نوکِ خنجر پہ قطرہ تازہ دم ٹپکنے سے  
پیش تر کیا عرویں لالہ دگل کی تنگی ہتھیلیوں پر فنا کی سرسوں جمائی جائے  
گی۔ دیلی پتلی حریص ہمسائیگی کی باتوں میں رس نہیں ہے۔ مگر تمنا کے

بید کھٹے ہیں، اُن حذر آدی بشارت کا لفظ اعجاز ہے

خود اعتمادی، لہو کے چھینٹے، خبر کے امکان

نہیں نہیں، امتحان کا مرحلہ ہے، دیکھو

نہیں نہیں، مضطرب تعیش کی بارگاہوں میں جسم کھونے لہو گرانے کے

بعد بھی تھکی تمنا طلب چہن بھولتی نہیں۔ کون؟ کیسی پوشیدگی ہوس موج

دشت موجودگی ترپتی ہے، تلملاتی۔ نہیں نہیں، موسموں کی بارش میں

زہر باطن؛ قمار موجودگی؛ تذبذب میں ابتدا کا شہود چشمے کی بے کلی

کے ابھار میں ناچتا ہے۔ میں جانتا ہوں: خوابیدگی کا موسم ہے؛ آگہی

کا طلوع ہوگا

غلط کہنے حروف ابجد سے لفظ ترتیب پاسکیں گے

میں نام لکھوں گا

چہروں دیواروں شاہراہوں کی احتیثیت برہنہ خوں گرم اسم اثبات سے

ملاوٹ جہاں جریدے پہ احتمال خیالی پابند فعلیہ جملہ رائج الوقت سکہ

شہوت کی دست رس میں؛ جو ہے مقنون مری ذات سے، یقین جانو

مری گواہی کا مستحق ہے! تو جب میں تحریر کے مصائب نقوش

پھیلاؤں، دیکھتے رہنا؛ بد عقیدہ معاونت آنکھیں چار کرنے سے

خوف کھاتی پھرے گی: بحثوں، بہانوں، جھگڑوں میں؛ عین اُس

وقت رمز آ میز عہد شرکت کا خواب راہوں کو ڈھانپ لے گا مرا



تعاون بعید ارکان میں شہادت یقین قربت کالس ہوگا

مگر عقیدت و فکر ٹھہرے رہیں، ابھی کچھ نہیں ہوا ہے، مگیاں مہر،  
 بیشہ زہر تھائی نظر، رنگ سے دروہام پر کھلے گی، قیاس اختلاف  
 چہروں کی منزلت منقلب حدود اربعہ چھین لیتا ہے، بخش دیتا ہے؛ مسخ  
 بد شکل خوب روئی برہنہ اندوہ نفسا نفسی کی گھٹن سرایت سے تازہ تازہ  
 بدن کی کایا کلپ۔ یہ بات بقی نہیں، مراد ذہن تلخ بد ہیبتی سے  
 مصلوب ہو چکا ہے۔ اجاڑ ادھڑی تباہ سڑکوں میں ترکب ترشیب  
 جلوہ زن ہے؛ قیاس کہتا ہے؛ ہونہ ہو، برہنہ جمال دوشیزگی قیاحت  
 ہنوز یک جا نہیں ہوئے ہیں، ضرور ہوں گے؛ یہی لوق و دوق بشر کہ  
 راہوں کی راہ ٹھہرے گا میرے زخموں کی آبرو کو حنائی پھولوں کی سطح  
 بخشے گا، نرم ہاتھوں سے ہاتھ چھونے کو آگے آگے گا

دیکھ لینا، زمیں ہواؤں کو چھونے دے گی  
 ہزار ہا خواہشوں کی حد ممانعت ٹوٹی سستی طاعت:  
 کن تحیف سطحوں کی دوبدو گفتگو؛

مقاصد مہیب انداز نرم شیریں مہا و افطرت کا رنگ پھیکے عتاب آتش  
 مزید قطع و برید مشکوک رنگ زاروں میں ذرا ذرا، گنہ کا خورشید،  
 ڈوبتے جھانکتے زمہریہ زلزلے ظلمتیں کشاکش کا مرگ آموڑ حاشیہ  
 انقشائی تائید

زرد عارض گلاب

فصلے دیا بر معنی سے موج در موج بڑھتے پانی

مہین سلوٹ: ابھرتی، تابندہ زخم خور وہ

تڑپ تڑپ کر مطابقت راز روشنی پھیلتی سمٹی

غیبت چور ہے تک مسافت سیاہ افسوں طراز قدموں کا بے تماشہ نزول

جلجے شفق تناظر

جہاں کیا جو سکون و ذلت کی دشمنی مول لے کہ صبح آفاق سرخ رنگوں

خیال اندر اجوم کی رہ گزیر پہچاں فساد پھیلائے

بخت بھوکے تمام کرب و بلا کی ہیبت

اختلاط مسک غبار تہائی دشت بے چارگی سے محدود خوں گھلاتی

گزر گہوں کی چھپی کراسنگ

آہ، مردود کو، کب اثبات مشتمل بر سفید رخ بستہ تھر تھری خوف

زنگ آلودہ بے اماں گردشوں کی ہر ہول لپٹی لذت

عجائبات آبرو بہاراں کے دیکھیے

انگلیں عداوت زوال شب حرف زن مقامات

مستند محفل نظر فسادات مرمریں دائروں میں خم ٹھونکتے، تنومند کھیتیاں

دھول، سینچے، طیش آنسو کے پٹھے کتنے کینے، ہنسنے پر وقا ذلالت

تقاء، دفع دور، ذم ذنب قہر عیش کھاتے

ملاشیں کھوتے

مُراستے جہان کی خواب ناک گدل ہٹوں میں دسٹے

مداللت کا مدار ٹیڑھا  
 سکوت خواہش کو ہولے ہولے فسادِ تلخ  
 مذاق توہین کے تحیر زدہ تسمیر کے دلولے  
 چھیڑ چھاڑ پر ہیز لازمی ہے  
 قدم قدم سے ملائے مہلک مزاج مولو تھک تجا بات اندھے

رستوں کا ازدحام؛ انتقامی سرسبز روشنی میں گزر کر دو  
 مشتعل بھرتا عناد خوں دم بدم وریدوں میں سینہ کو پی  
 منضبط بے بسی کا آہنگ سرد پہلو میں ایک جم غفیر  
 مجدِ دل شکستہ اشرف

بے طریقہ پلٹ چھپٹ سے اداس راہوں کے گنجلک جال میں تڑپا کے  
 پھول پر مردگی میں آہستگی سے مرتے ہیں، نا چتے ہیں

قریب چوراہوں کو ملائی سڑک مدور ہری بھری باز، ٹوٹی جھوکوں سے  
 آگے بڑھتی، عقب میں لوہے کا جنگلا پرشیدہ گا ہے عریاں؛ سلاخیں  
 کاتوں کے آہنی ناخنوں پہ آراستہ صف آرا؛ مہین سرسبز گھاس کو  
 روندتے نجی راستوں کے مرکز میں ٹوٹا فوارہ، ارد گرد پھولوں کی  
 منڈلیاں اکاڑ کا خزاں رسیدہ گلاب کے جھاڑ؛ ہاڑ کے ساتھ ساتھ  
 مریل بکھی بکھی نہناتے گھوڑے؛ طویل قامت درخت، چوگر  
 تان بائی، نجومی، حجام؛ اُسترا دھیرے دھیرے چلتا ہے، بات

سرگوشیوں کا ہٹکارا: آگ بڑھم تھی! کان کے پاس ہال باقی ہیں:  
شہ لکن ہے! تو صاحبو کیا مزا! چمک دار کھوپڑی: تیل: تھوڑا تھوڑا!  
قرآن بروج حمل میں: فٹ پاتھ، ڈسٹ بن، بس سٹاپ: بے کار  
رخم خوردہ ٹکٹ کا پرزہ! جلے ہوئے سگرٹوں کے ٹکڑے

تمام لوگوں نے اپنی میدان کی سیہ لوشیوں پہ آنسو بہا دیے ہیں  
مگر زباں ذہن گنگ آماج گاہ ذلت کا رزمیہ لکھتی انگلیوں سے خراج  
بدنامی کم نصیبی خسارہ برداشت اس لیے کر رہی ہیں شاید بہار بدلے!  
رُتوں کے زرتاب سہ شے کرب کی قیامت سے بہرہ ور ہیں: ہزاروں  
چمکاؤں نکھیں روشن ضمیر تغیر منقلب آرزو کے ہجان میں نہیں  
دیکھتیں! سبھی کچھ فضول باطل: وہ اپنی خود کار منجمد بے بسی پہ اتراتی  
ہیں سبزل نہیں ہوا ہے سیاہ آغاز کی غٹا غٹ...

یہ لاشنا سازمین تاریخ کے تصادم فساد لحوں کی جنگ شریانون نچ بہ  
ونداتے احساس میں جمود اجتناب پابند مردہ گلیوں کی خند قیں پھاندتی  
یقینی فیصل کے پاؤں چاٹتی گھپ اندھیری کہنہ شعور سجاد السہا سٹ  
لپٹتی منہدم زمانوں کی گیلی مٹی کی چپ سیاہی بسی غریب لڑا یار پھسلن  
نئی ہے۔ قدموں کا بوجھ کچھڑ تو انگلیوں سے ٹپکتا گرنا چلتا صدمہ مرے  
خُن پر مہیب تیرہ دتار ٹھہراو کے عمومی نشان لگائے: حروف نقش و نگار  
کے درود کھڑے عکس دم بخود منجمد رہیں! پھر بتائیے رات کیا کرے

راستہ سرد ہو کر گزر گئی ہے  
اُداس پھولوں کے چہرے گیلے ہیں

ماستیدہ کی دھول میں کم گزشتہ صدیوں کی دل کشی ناہنجی ہے۔ چُپ  
ہوں۔ کسی نے پوچھا نہیں ہے لیکن سنو تو لہتا ہے۔ دھوپ نے اپنی  
چمکیں پھولوں پہ ڈال دی ہیں؛ حکایتوں موسموں کی موہوم سنسناہٹ  
تڑپ رہی ہے۔ نخر گستاں کو چھیڑنے کے لیے لعابِ دہن کو ہونٹوں  
پہ مل چکا ہوں۔ نئی ہواؤں کا بوجھ دل نے اٹھالیا ہے۔ خبر کے دامن  
میں دل چھپانے سے فائدہ؟ کچھ نہیں! سفینہ جا کر کنارے لگتا تو دن  
چمکتا۔ اجڑتے گاؤں ضمیمہ انسانی شہر سڑکوں پر آمدورفت میں پریشان  
ڈرہ ڈرہ محال کی بکھری پتیاں؛ شاخسارنگی اُداس بانہوں کے بوجھ  
صحت میں ٹوٹ گرتے بدن تشنج کے آئینے؛ لہلہاتے کھیتوں کی  
دور زکار یادِ شندک جھلستی راہوں پہ سینہ تانے سرابِ شبنم بکھرتی  
جائے۔

# 3

## سیری برم بلاے مبرم

زمین نشانات کا مرقع ہے؛ بارم خیمہ زن گنہ گرد باد؛ پتھر کے چہرے،  
میری جبیں ابھی سے چمک اٹھی ہے۔ میں کھو گیا ہوں، تدامتوں کے  
لکیر دھاگے میں کنڈلی مارے چمکتے دھچکے، ترستی آنکھیں الجھ گئیں۔  
کنکری کہ پانی میں ڈوبتی ہے، جہان کے ساتھ ڈوبتی ہے۔ کٹاؤ بھرتا  
سٹپٹا کھٹا؛ ابھی تنے کی جوان دیوار کٹ رہی ہے۔ میں روشنی کی  
حیات پاتی فصیل میں گھٹ کے مر رہا ہوں۔ کہو کہوں میں کدھر کو جاؤں؟  
مرے تحیر کا راستہ گھاٹیوں سے ہوتا ہوا سمندر کو چاٹتا ہے۔ رخنے  
گھاؤں سے۔ بہروں کا دائرہ بن سکے گا؟ ہرگز نہیں! اسی کنکری پہ خود زو  
مسام جذبے کی تیرہ تابندہ گھاٹیوں زلزلوں سے ہوتے ہوئے،  
زمانے میں آگئے ہیں۔ جنوں گزرگا ہیں سخت پتھر، غضب کی سردی  
ہے۔ پھول نکلا ہے خود ارادہ، فساد زائیدہ، لا وائے

حشر سماں خیال کی دھول دھوپ چلتی ہے  
چپکے چپکے تھکن کی وادی کے خدو خال انجماد تیرہ زوال میں جذب



رات دن کے افق نے ٹھہرا لیے ہیں۔! مردز کی جہیں پر گھڑی کا  
مہمان انفعالی ستارہ روشن ہے۔ آؤ، خوشیوں کے چاند ٹانگیں، کہیں:  
گزر رہا ہیں بے کراں لہ زوال رشتہ، اجاڑ، چوگرد و مسلک، خود سے متحد

ڈولتے نفس آنکھیں ڈھونڈتے ہیں

یقین کے دامن پہ شب ستاروں کی رزم گاہیں اُداس ویریں ہیں

مرے بھائیو! سفر محض اجتہاد اختیار کرنا خباثت اندوہ دل پھپھولوں  
سے زد کشی تو نہیں؛ جو غل نہیں اسے احترام آتش جلا عطا کرنا ہے۔  
مقتل محافظت بے خبر کی بد قسمتی ہے! رزق آفرینی بے قاعدہ شعور  
، شہتا کریمانہ سست روموج کی گزر رہا ہیں دفتر روزگار ٹنڈ کس، اس لیے  
بھی تو آگہی سے گریز پا خاک و خوں کی ریکھائیں، ہم نے رکھ دی  
ہے، جب بھی آسمی ہوگی، فی الحال معذرت ہے۔۔

عذاب دن چڑھ چکا؛ شعاعیں ہزاروں کھبوں کے گرد رقصاں شبنم  
درماندگی قبح کے زنجیروں میں بستی رہیں تو کیا؛ خوش یونیں گئیں،  
اب تو بن آدم کا صلب فدا رہ کند لاتی، شکستہ اعصابی قحط، بدبو  
سزا اندھ، سورج غروب، تحمیل کی طماعتوں کا بکھراتا اشتعال؛ آبرو  
درتچے میں کھیلا و لہا نہ کھلتا ہے۔ مغفرت دن دھواں طہارت کی  
بازیابی نہیں ڈونس کے بیج بوئے ہیں، خون کا دھشکاف اثبات روئیں  
روئیں میں کانپتا ہے۔ شکم معقش، بھری بھری چھاتیوں، تو ناستوں،

اندھی لحد میں نطفے کی چچپاہٹ۔ اتر بھی جاؤ۔ تم تو خوب صورت بھی ہو۔ نہیں نہیں، اجنبی ہمارا مہاشرت عہد ہو چکا، ایسی باتیں اپنے معاہدے میں نہیں ہیں، جاؤ بقایا کن لو! بہت بہت شکریہ۔ ٹھننی کے سگرٹ، اندام سست پیدل مقام چکراتی دھند تقنوں کے روبرو صاف چہرہ شیشے کو منجدر رنگتی رطوبت سے چوستی ہے

مشق اغماض شوق متنازع فیہ اعمال کا حقیقت شناس نچیر، کون پس ماندگاں کی جانب کہ ان کی نفست کی نیم شاداب سرخ گالوں کی متمتاہٹ رکیک ذاتی دفاع موسوم ہو، رنگ آداب لوٹ جائے، اُن آسمانوں کی وسعتوں میں، قریب تر بھی، معائنے سانس چھینتی روشنی صبحی شفق رگوں میں جدائی کا وقت دندنا تا گزرتا سیری برہم' بلاے برہم بجز نقاہت چمکتی بیزارگی نہ ہوتی جو ہضم و تحلیل کی مساعی کا رنگ در رنگ چاروں جانب ہے

رابطہ مختصر ملائم پڑٹیکس، جاؤ، چوراہے کی صلیب آنکھیں موندے، نکلتی ہے، چھوڑو۔ ہمارے دفن کی چولیس ڈھیلی ہیں

دن کی آوارگی فقط رات کی بے گناہ شہوت افشردگی کا رقبہ کہ جس کے دم سے ہنوز باقی ہے، دروازہ کو ہر بار جھیلتی ہے۔ بلا ارادہ حلاف خواہش اسی لیے پینٹو ملائم اندر ضرور ایکائیوں میں چکی نمک زہاں کے زخموں پہ ڈالتی ہے

مزا ہے، ہد مزی موسموں کی تعبیر میں خرابی شکار ہوتی ہے  
ساری راہیں اسی مقابلہ محیطِ تحسب میں آں واحد کے ساتھ دم توڑتی ہیں

ہڈیان ہوشیار امتناعِ آوارگی  
کبھی کے ملا حظے ہیں: جورات کی رات ہیں  
جو، جن کو کمروں کی منجھد سرد راتیں ڈستی ہیں

سوچنا معرکہ نہیں ہے  
عملِ عمل ہے، عمل کہ ہڈی کا گودا خواہش کی آگ جذبوں کا رنجی  
استخوانی ٹھنڈا مہیب انہل — چمکتا، میلا، غلیظ، کھرچن سے آب  
دار: اس کے موتیوں والی پتلی ماما ہر ایک دانے پر ہر دو عبرت کی  
ناؤمیدہ تنی بھی تشنگی سے بھر پور جنبی انگلیوں کا انکار عریاں، تہار،  
تھر تھراہٹ پسند کہتہ

رقیق رطب النساء پرانی میٹ پیٹ کی سلوٹوں تھنڈاؤں کشف  
تابانیوں سے ہونٹوں پہ ہونٹ رکھتا ہے: پھیلتا مرگ زرسورج طلوع  
تائید کے کناروں کو روندنا مہمیس تصنع سے منعکس رات کا بدن چائنا  
ہے۔ شاخوں کے سائے پیوستگی و پابندی میں گم نام بچلک بپتے پانیوں  
کے بسیط سینے میں غرق ورنے پر ہیٹ شہوں کا نامکمل سیاہ ڈھانچا:  
پگھلتا پانی میں پانی جمتا: مذاق رکھتا ہوں

درد موسم زبور آیات جسم و جاں کے زہے نصیب آپ راستہ ہیں  
گزر کریں؟ یا ابھی نہیں؟ نہیں، مناسب نہیں  
زمانہ بکھر پابند نالہ لے کے ہو تو ہو! کون جانتا ہے

برے لیے برق برگ لرزیدگی کہ رفتار کے تواتر میں جلوہ گر ہے،  
تشابہات خلائق زرتاب صبحوں شاموں کی گیرودار! متراج رعشہ  
مبارک اندام خوب رُوئی خراب کرتی ہے: سبز ڈھل پہ جاگزیں  
پھول کا نپتا ہے! سد سہاگن سڑک نے پھولوں کی آمد و رفت  
بے قرینہ ٹکا پوے رنگ و نور صحرا نور و جھونکی ہے! نیم روشن، اتھاہ،  
شرمندہ جب کہ ماسبق چھن چکا ہے! قدرت مآب نامہرباں کشاکش  
فساد آباد منزلیں سلوٹیں، جہیں پر چمک اٹھی ہیں، خیال کرتا ہوں؛  
بھی ابھی انفعالی قظروں کا رقص ٹوٹا ہے جو بھی تقصیر ہو: گوارا ہے؛  
پچھلے سالوں کا ناتر شیدہ، منحنی سخت جان پودا سنبھل گیا ہے: مہیب  
بد شکل، سینہ تانے، حقوق خیر البلو غت آموختہ؛ خود آرا

گواہ رہنا، ہم اپنی مجبوریوں کی تحسین ناشناسا سے متفعل، خوب  
نا خوب کی حدیں باندھتے رہے ہیں  
جو قابل ذکر کارناموں کی داستانیں رقم کر دے  
تو یاد رکھنا  
ہمارے حصے کو  
ہمارے حصے کا چند جملوں پہ مشتمل مختصر سافٹ نوٹ

# 4

## نقیس لامرکزیت اظہار

نقیب گویا کی حرف زن بالا راہ سبقت کہ شرف ذومعنی آرتھو پیڈک  
اشیاد انظام بے ڈھب بجز کراہت عدم تشدد کہ وانت کھانے کے اور  
ہوتے ہیں؛ برسر عام لعن طعن؛ اس کے مُثب پہ تھو کو؛ نفیس فسق و فجور کی  
ڈالیوں نے بہت سے چٹھے پتوں کا نرم تازہ کلوروفیل اس طرح نگنا  
شروع کیا ہے؛ سفید میگو لیا کی غنچے دھڑوں پہ دہشت زدہ سراسیمہ  
بے ارادہ گزے ہیں: دل کو مائل کم تر کا پپی رس روگ: گھٹن  
سرایت، برادہ

تجویز ہو رہی ہے، دبا دیا جائے

مزاج کی رونقیں نفاست وسیلے قانون صاف سھتر رکھیں گے  
بمقر قدیم و زری گلو و گفتار میلے کرتے رہے ہیں، فٹ پاتھ منضبط شہری  
زندگی کے علاقے کنکریٹ روشن  
مبادا تعبیر چھینتے تند بھگ بحث کا آرتھر انٹس فساد  
پتھوں کی اینٹھ تلخی دہن مزار کر کر

ندامت پسند کا بوس شیشہ در شیشہ  
شیفتہ بدو سیاہ سورج کے درمیاں  
مگر دباؤ تکذیب میں اُٹتا ہے

گا ہے چوراہے میں چکا چوند، مند مل رخم  
خوف ناک نگہ چشم بدو رتیرہ خسب  
حرام مغز استخوان میں ہے

شدید تھوڑے دیر، ہر جزو متصل، ٹوٹنے کے لگ بھگ؛ تراٹ ٹھتی ہے  
کیا تک طرف خدہ الہی جگ جمع تعظیم دل پھولے؛ سفید خاکستری  
پونوں میں دم بخود دائمی شراروں کی آنکھ، آنگن میں تہا مرغی غنودگی  
کی شکار

تھائیر اند غنود غفلت مآب ٹھہری ہے  
برق رانوں میں رونق رم نہیں جماتی، نہ جلی و ش خون تھر تھراہٹ  
خفیف مدھم ٹڈھال ناگفتہ ہے، جسے ابھی تک ہمارے غفلتوں میں  
پرپنے کی آرزو ہے، وہ سانس نتھنوں کے نیچے لتھڑے دہکتے  
ہونٹوں کی کپکپاہٹ میں غرق ہوتا ہے

آج کی رات گرم آوارگی سے محروم  
قریب تر ہے، قریب تر ہے  
چپ! ہوا ہواؤں میں غوطہ زن ہے  
ملاں ذلت فشار ذرتوں کی شرمانیں پھٹ رہی ہیں



قدم لیے ہیں! گوں نمبر یا دآوری خلیوں کے محدود تخیلے کا چور،  
 انجام کار مضبوط انفعالی محاکمہ راستوں پہ محنت پسینا یلکم، کھرتا جاتا  
 ہے۔ بے ارادہ نثر وہ اعصاب کے تشابہ میں شہید روشنی سے نکالتی  
 چہرہ چکا، چمک رہا ہے۔ کشیف تعبیر کی بصیرت بسا ندر و ماں سے  
 رگ و پے افق مذمت کنار تابندگی کے ماتھے پہ سو رہا ہے! گدا  
 گداناہوں کی گم نام رزقیں گرم گفتگو، صبر آشتی زلزلے پسینے کو پونچھ  
 ڈالو۔ یہ حشر بد پار ہے گا، ہم پہلی مرتبہ تو نہیں ملے ہیں

قیام سے انتقال محنتی کارزمیہ لکھتا خوں دھما کا دم آفریں دشت وشت  
 ایجاب، استدراذمانہ کیسی کھنڈی میں پڑ گیا، تشیب کا، قتل سرسبز شوق  
 سے سرحدیں ملا کر عجیب عبرت سے پانی سرتا ہے: خوب در خوب  
 تیرا ان کوگ بھی چلتا ہے، دھند سنگینیاں اکلتی ہے

یہ نہیں، یہ نہیں

میں خود فریبی کی لذتیں چھوڑ دوں، نہیں

جاؤ، جاؤ، جاؤ

خروج دراز منہ جہا خون جاں گسل ہو تھڑا کہ ہر صدور بین السطور،  
 وہ کچھ، وہی قدامت عفریت آگ جہتی  
 غمخسرتی چنگاریوں کے نازک بدن بدن شہر قرب اندیش

رر آں حالے کہ مشفق مہرب ہنسمہ ہو چکا پھر بھی لسیا لطف الاحال  
چمٹا جائے، قہج نامہاں نقامت، کیلی، بے سمت، جاسکی قلدہ عربی  
میں نامہاں شعلہ شب ردا نقشے ڈھب کدھب، شب نیلے

اضطراب فی الواقع رنگ، دھلنے کے بعد جو بچ رہے  
دھلی، تو لیے میں لپٹی گداز رانوں کا آپ ہی آپ پھڑ پھڑانا، تڑپ  
تڑپ ڈوبنا ابھرنا، خیال پانی کی محتسب مچھلیاں، وہانی میں سکتہ شب  
خون، قطرے قطرے کا ٹوٹنا۔ لکس نامیلٹ سوپ رزم آرا حواس آمد  
کے ہر قرینے سے دم بخود نرم گرم سٹانا چھا گیا قہر مان، جزالہ، تندہو  
تیرگی؛ مناسب کا بے سلیقہ زوال آمادہ ملہا نقطہ

زہر فی لوقت زانیہ، لا ارادہ، خود دار، بھسنی: خوش بو کا جھونکا خاموش  
زرکسیت کی گدلی پیلا ہٹوں کو اوڑھے گلی گلی تلملار ہا ہے

نہیں سمجھتا کہ خود فریبی کے عنکبوتی چمکتے جالے کو محض معکوبی ناقص  
اندھی فنا کی یلتار کے مقابل کہ ریلا تھمتا نہیں ہے سطحوں کے نامکس  
ہیولے چھوتے ہیں

شہر کے رگ و پے میں آمد و رفت رک گئی ہے  
چہار جانب سکوت  
پانی برس گیا۔ ساری چیزیں منہ ہاتھ دھو چکی ہیں، نکھار آیا ہے

جمال و شیرازی دروہام دھوپ بے چارگی میں سب کچھ غلط ملحد :  
 تازہ جگمگاتا، اداس، فرخندہ، ذہن لاذہن، اجتنابی تعلق آلودگی  
 اسٹینچ پھیر کر لوح سے مٹادیں  
 نئے سرے سے بشارت اندوہ ٹھٹھنا نہیں  
 جو بھولی بھنگی سی بوند باقی تھی، مگر رہی ہے

اپنے سر جذبے جہلتیں جہد لبقا سخت گیر تکرار ہو رہی ہے، مگر مقاصد  
 میں رخم تشویش ضعف کسمسا تا ہے ہستی ہستی نہیں لامرکزیت، ظہار  
 ہوا میں اڑتی ہے  
 بہار کا خون سبز ناقص نفوذ جم تھم چکا ہے

سیہ آفات کے منظر مقرر، معصوم خون تعبیر خاک سے ہاتھ پاؤں فتنہ  
 فساد دھواؤں؟ جشن کا اہتمام ادب بار ایٹکیزی آسٹک تخیل بیان  
 پھولوں کو مسخ کر دو، رگوں پہ لکھا ہوا ہو، بہتی غلیظ خوں آگ چاٹتی  
 ناچتی رہے! اضطراب تھر تھر دھکتے رقت عذاب لمحات کو بند بھنبھوڑ کر  
 گزرتے ہیں

طواف توفیق مجتنب راستوں کی دھڑکن دوام دوبابی یاد پاؤں،  
 طشت درگشت، بھنبھاتی افسوس بے حسی گنگلک ندامت کے ریشمی،  
 انگلیوں سے از خود پھسلتے کچھے، بریدہ سر، امتناعی تعزیر، دشت

دروازے! ہاؤلی چیخ کندوانتوں کی کچکا پھٹ میں آ کے ام توڑتی ہے

کب تک سکوت سنانا گہاں جبر

خوب، خوب

ممکن ہے

بے کراں رشت دھول خلوت کی حیرتی، زہر زندہ مقابل ریٹے ریٹے  
میں جذبِ متحجرانہ مستاجری جکڑ بند؛ باتیں کھلتی نہیں ہیں؛ رستے نکلا  
رہے ہیں؛ کلام کم یاب ناتراشیدہ شش جہت، آڑا تر چھاء دور وید،  
مضطرب

مقابل کا چہرہ مہرہ کشا پٹھا مضطرب

خراشوں کی جھنجھریاں منعکس بیامات میں جھلکتی ہیں

جب بھی چاہو، یہ دیکھو

ٹھیس خوردہ سفید شیشہ حکایت آشوب

ٹھہرو، چھینرو نہیں، بکھرے جائے گا

فی صدورِ شخاص خراہٹ کبود پھلی دریدیں و سواس نیم خوبیدگی کی  
سنان سائیں سائیں؛ مجرد ادہار زوہہ تشخیس، طرفہ سیما بجز مرجز  
گلاب تذکیر منتشر زوہیے خط خط عذاب تانیہ تنگ تارے۔ جو موت  
ہچکانے راستوں وصل یاب ہو جائے؛ غرق سڑکیں، ادھورے امکان  
خوابِ ہشتوں پر آدمی کا لہو چمکتا ہے۔ چند لہجوں کی بات ہے: ایک

گھونٹ پانی سے جلتے انگارہ ہونٹ، معدودے چند بے اعتنائی  
 تکلیف میں لگے اُلے سیدھے جملے، اسی نے چوراہے میں اچانک  
 مباشرت کی ہے۔ سرخ، آسودہ، شب لکیروں کے عاشرے میں عظیم  
 چھینٹا! نہیں نہیں صاحبو، محمد ب مہیب مدرسہ  
 نگاہ مفتوح غیر حاضر حضور میں ہے  
 درد کی لا علاج دوشیز کی تناسل

# سافار آن لائن کتب

## PDF BOOK COMPANY



Muhammad Hushain Syahmi

0305-6406067

Sidrah Tahir

0334-0120121

Muhammad Saqib Riyaz

0344-7227224



# 5

## مصدریت شکنش افشرون

بقیہ تحلیلیمس نظام اشیا کی معدی تبخیر جاگتی ہے۔ درشت محسوس نفس  
میترا کا اضطراب آبرو: بخیر عقول

وا حسرت اندمال آب کو دینہ بدن نشیبی خروج تارتخ میں ابلتا ہے  
صد برس چکا چونند خاک چھانی: سیالی اندر ملال خالی  
مآل کچھڑ لپٹا رخنوں عدم تناسب میں جا کڑیں  
پھول ڈھونڈتے ہیں

مذاق تطبیق رائیگاں راہ زو کے چہرے پہ نقش مبہم  
بس طالشی کرو دھکا نا بھنگ کروٹ بدل رہا ہے  
یہ کیسی ریلوی ہوانا زنیں منقش طلسم گیری ہے  
جام خالی بقول شخصے یہی تنقید شعاری خوں خلیے میں رس بس گئی ہے

جسم مقتول عکس تار کا عدم آئینہ: فلک شہر خون آشام،  
دل کو دھاتا، انت شعلہ سکتہ جلا پڑتا نگہ سے اوجھل، تمام حضور زمانہ

اطراف رستے بے شعور مکتوم، اول آ خر کار از بجا انھی در دو بام پر منظر ہے

آؤ، کھل کھیلو

اس جہاں کا پاتال دہن، شعلے گرمی سیاہی محفوظ، کیوں رہے گی

ہاں مجھ کو کھدور صیغہ اشتقاق لاوا ہے تو، اُف توبہ

رشتے اشیر کی بے بضاعت محافظت چھن چکی

رشتوں کی مطعیت پہ انحصار عاق جانتے ہیں، جیتے ہیں

یہی تر د و مکالمہ دل گر فغاں دھیرے دھیرے

ابھا کن آ نکن میں

اترتی جاتی ہے

قوتیں نفخ نافہ خود گرفتہ نزار عقد ز قاف مد ہوش

کرشمہ کاری مقال خوش اضطراب، بعدہ چپ، فتنی بناتی، تاسیس

جوں ہی شب خواب جاگتے ہیں

یہی گھڑی تنگ دست انسان کی بشارت ہے

چمپیں کوچوں میں گھٹ کے مرتی ہیں

وحشی اٹھتا ہے نیم، بیدار بیوی جھنجھوڑ پھوگ بنتا ہے

طشت از بام بعد بالعوض ما جرات لخت لخت جرات

فقید المثال تخریب گھولتی راستوں کی گردش

گراں مقید مہیب آواز

آ رہی ہے

غریب محنت کشی کا تہوار، ریٹ ریٹ میں ہلوہ ساماں قوربے ہوش  
 خواب بیدار غائبانہ مسافرت: لیبرنتہ گلیوں گزرتے سایوں کا خشک  
 تالاب کے نواح و جوار انبوہ کی کشاکش، عظیم زہور خانہ، دیکھو دیکھو  
 اخلاق باختہ پر شکوہ نغوت، یہاں پہ انصاف و میت ہمہ تحفظ کہ پلڑا  
 ہل دن مزید جھٹکا ہے، مرحبہ باروا کے پو بارہ۔ جو کہ قصوم ہے منافع  
 قدم قدم بامٹ کرو لادت کو ٹن حریفی خراج دیتا ہے۔ دیکھو، قذہ مستی  
 کے بعد جو کچھ بچا ہے، کیوں چھینتے ہو، مجرم نہیں ہیں۔ تیسری شفٹ  
 کے تھکے ہارے گھر کو جاتے تھے...

ہوش معشوقی منظر! مروز راز تعویذ جھٹکھا ہے  
 توبہ شکن تعاون کی شب کے دامن جھٹک رہے ہیں  
 اذیت عزت بہار رنگینیاں، ہوائیں تھکتی، ظلم ذو معنی مضطرب خواب  
 طسم مٹا ہے  
 رات کیسے گزرتی جاتی ہے

تری پورہ سندری دمام دہاتی رانوں کا سکتہ سیندور، مانگ جھم جھم لٹکتی  
 صبحوں پہ سانپ سنپو لیا لکیریں 'ور آ وینتہ' کجنگ، ہزار شیوہ  
 گیلی مٹی محاذ مسموم اختلاج  
 ریشوں و ریدوں منظر کی آب پیاری ہے  
 بہا و یک طرفہ حیرگی لامراجمت

اسی کی دریافت بازو یافت ہو رہی ہے

فقط گل خفتہ مصدریت شکفتن افشردن امتناعی الفاظ معرکہ مرد شک  
سیاہی جی ہوئی ہے۔ کیلا کڑوا داس بوسہ خلا کے عرصے پہ منتشر شب  
گزیدہ سطحی تہی ملاقات گفتگو اسم با مستثنیٰ ہر ایک فٹ پا تھ خالی خالی  
خوش چڑھتے اترتے لامعہا سیاہی میں گم قدم سیڑھیوں پہ ٹھٹکے ہیں،  
پھول کھدا گیا ہے! خوش بو کی راکھ سے عظمتیں حقارت ملال مادرِ صلے  
گلا گھونٹتے ہیں

ٹھہرو، ٹھہر بھی جاؤ

ہر اذریعہ محاش مخدوش اسن تضحیک نامناسب  
قلوب تالیف، لغات آرزو کا بے شوق تہمتا تا بدن  
بخیل بخیل ادھیڑ بھرت ہزار دشت کا رعب دیتی ہے۔ کیا ہمارا خشوع و گریہ  
سیاہ گوشہ قبیح در ماندگی رہے گا؟ قطار اندر قطار تصویریں ڈالتے سودمند  
بے کار ہو چکے ہیں

لہو پسینا فسادِ ادبِ بارِ چہرہ تقصیر جاگتی ہے  
نگاہ معیوب شورِ مطلوب جسم ٹوٹا ہے  
پھول خواہش کا رات سناٹا نقش معکوس  
رو نقیب رعایت عقیق تخلیق تخلیہ چاہتی ہے

دل احتمالِ نادم کی ریت بو چھاڑ دشتِ دوآر ہوش باقی نہیں ہے

تھا کارنگ دیوار داخل آساں قہر وہ روح در روح فرق آفاق خط  
کلیس نہیں بھرے گا

قدیم بخیر خیال تنقیص راہ زن دست گا ہی کلفت

کرم کرو، ہم تھکے ہوئے ہیں

قریب قریے کی روشنی ہے، جو نامناسب نہ ہو تو رک جائیں۔

ٹھہرو، عیاش کی خطرناک آنکھ شعلہ تھیرتی: اختلاط مشغول انعادی

وہن لعاب انکشاف اکراہ۔ آخری سرتبہ! یہ چھوڑو! نہیں نہیں!

نان نقہ رشد و ہندی کی بکواس میں پھنسا ئیراڈیلفیو گا

مزا نہیں کیا

فضول پکٹت زباں درازی میں ہونے والا ضرور ہوگا

مفر نہیں، معذرت یقیناً ہے

خفیہ اعصابی تشعیر یہ کہ سوکھی لکڑی میں کیل لھکتا ہے

مزاج ملبوس راہ خواہش چراغ پیہم چمکتا جائے

تو آج بھی کیا یہی ضروری ہے

کیا مضائقہ ہے

جس ہے! دیوار عارض گل، بدن مہکتے ہیں

ایسی دیواریں کیا کریں گی؟ گزرنے والے جو میرے ساتھی ہیں،

آج گزریں گے، راستان کے روہر و خود بخود بجھے گا

۔ میں ان کی راہوں کو روک لوں گا۔!

گزرنے والے جو میرے ساتھی ہیں، آج گزریں گے۔ اب یہی مناسب ہے، سر جھکا دو! فلک مقامات میں پریشاں۔ اگر کہیں بے بسی جہی دامن میں شدت جلال اظہار چھپ گیا ہے، تو کیا ہوا؟ پہاڑ تھمز رہے ہیں! کچھ تو سمجھ، دروہام کی سرا سیمگی...

ارے! بشارت ارادے بہمت سے کر گزر  
تمنائیں خوف دہشت کا راستہ ڈھونڈتی ہیں  
صبحوں مثالوں موجود اسوہ تقدیر جاگتی ہے  
میں خود سزاوار اسم طاعت کہ راتیں بے خواب کا بھیا نک نصیب  
ٹھہریں

گزر، گزر کہ اس رت کا بدن سوکھتا ہے  
نگاہ کے رو برو ہیں پردہ لفظ مہلک عتاب، سلوب وسط آغاز غزا تمہید  
کا تعلق، مگر نہیں، رونق تمنائیں کی محشم

عاقبت خبر، مرکزی گزر گاہ بدر کہ پر مراد بدن اینٹھتا ہے۔ سطیچ چھپاتی  
تابندگی جسم دگر، طلسمات سے لباب بھرا ہوا۔ مستبد بدن سیاہ عورت  
کی روشنی، حاویہ کے مابین قائمہ زاویہ خیاریز۔ دیکھیے، زمیں، انا پ  
فتح مندی کا بے عقیدہ تہی قدم مرد زرد مرقد پہ شستہ کم یاب عریاں کلنت



# 6

## گفتگو کو پروانے والی کنواری آواز

زباں مقفل بیاں مدلل کنارہ کش زہر لفظ تعبیر کی رہیں تو بہ ڈھونڈ :-  
ہوں ۔ اگر کہو ذات پھوں مشکوۃ ذرے ذرے کا دست کش راز گم شدہ  
ہے، میں خامشی کا دروازہ کھٹکھٹاؤں گا

اُس سے پوچھو انکارے چاہیں، وہ کہے گا: سونا بہت بڑی چیز ہے  
میں زہر شاداب کچھ تو کہہ دے۔ مرا یقیں ہاتھ تلخ زرخیز، آہ مرا ہاتھ  
ہاتھ میں لے۔ اگر میں چاہوں، چھپا سکوں، معرفت کی سوگند سائے  
روشن سیاہ در پردہ، میرے ہاتھوں سے خوں ہے  
سن، شبینہ مشرق تمنا ادراک میرے اقرار اذی خون میں تعیش کا  
منکرانہ خلائی: آمادہ، منکسر  
مداوا کلیوں کی خاک چھانے

زباں مکافات سکتہ محشر سیاہ اندام ہر سش، حوال  
طلب کیے جاتی ہے

محبت ظلم گردش لہو افاعیل رخ طغوتیہ مناہند  
 بھٹ اظہار کد ساکت شہادت گلشت میں انگوٹھی کا جھلملاتا کنار  
 آنکھوں سے آن ملتا ہے۔ آنکھیں یا قوت الکلیاں چھوٹے چھوٹے  
 گھبراہٹیں

نگہ ملاؤں تو ایک پھیل و: نامناسب  
 ظہیر ہاتھوں نئی بناوٹ کا مژدہ مطلق نہیں  
 تحیر کے سادہ پانی سے اوک بھرتی ہے  
 برے عقیدے کی بے بصارت روانی میں سیہ سایہ  
 پھڑ پھڑا رہا ہے  
 تو کون ہے جو حدوں کو باندھے، کہے: لہو رنگ پھول کھلتا ہے

غرغراتی ہوائیں تعین سے معڑی غریب اقدار  
 نوحہ خواں ہو گئیں

عجب سنگ سنگ کلیاں کہ لوگ پوچھیں جز مرز زلزلہ مقدر سیہ مشتق  
 نہیں ہوا: مصدوروں کا جامہ حریص طعنہ بھری بھری سکتہ شاخ نشوونما  
 سے گھبراتی، رعب ہیبت، مقاومت صورتوں کا ٹھہراؤ: شکل معکوس نقش  
 زندانی ہے

مگر عجمہ بلا انقطاع آباد خواب خواہش

لسانہ پلے نہیں پڑا  
 زمیں چھو چھو کے رو مگی  
 منزل اطاعت میں شور طرّقا خوشی  
 نشان معدوم دہشت اندوہ کھینچ جھنڈتی رگ و پے کی بلبلاتی  
 عذاب روئیدگی بہاراں چٹخ رہی ہے

دلوں میں شرمندگی سکڑ پھیلتی، سر اسید چینی ہے  
 قلق ازالہ کی جھاگ شریانوں کے تمدن میں جھمائی ہے  
 پتی پتی شفق شبیہ نزاں کی بارش میں بھیگتی ہے  
 بہت ہی سختی ہے  
 بات گرمان لے تو دشوار کچھ نہیں ہے: ترے، ٹپکنے کی حد کو چھوتے،  
 لرزتے، لگ بھگ ڈھلکتے، آنسو  
 گراں قدر ہیں، سمجھ

لہو ارادہ صلہ سزاوار کس کا؟ اپنا؟ نہیں! ہمارے لیے، تھکے ہارے  
 پاؤں ہرگز نہ دھو، فقط گل ہے۔ چوک سے جو چراگزر ہوا، میرے  
 زمانے کی پسلیوں سے نچڑتے خوں نام کی حنا سے اتھیلیوں کو سجاتے  
 چانا میرا سطر سوت سے ملوث نہ ہو سکے گا

اتھا، ذرا ہاتھوں کو اٹھا، دیکھ  
 میرے پاؤں دمک اٹھے

وقت سے گزرنے دے  
منز میں بھی شکستہ پائی کی ہم رکابی کا شرف پائیں  
ہوائیں مثبت غبار اندھے بدن کو ناپ جو یں ملے گی  
ابھی نہیں، ابھی غلو نٹ پسینا بد حال کر رہا ہے

ربخ دلارام کی تصاویر پر سپیکٹو میں رنگ معمورہ مرچکا! دیکھتا ہوں۔  
معصوم بھی نہیں ہے۔ عجب ہے، عقدہ کشا ہو دیتی ہے، پریشان ہو گنگو  
کو پرونے دلی کنواری آواز  
کوند جاتی ہے

دھڑکنیں رگیں چھیڑتی ہیں  
کس رنگ میں ہوں، قطعاً خبر نہیں، کون مجھ سے پوچھے  
مدا و اقوال شوخ شبہوں کا شد و مد سے  
دھماکا، اینٹیں ترخ گئی ہیں  
جو پھول عصمت سے مانگ بھر دے، اداس بیزار خون کی سسکیاں  
چھپالے برمری کہن شاخ میں نہیں ہے

اگر تو چاہے، میں رات پس ماندگی کے اطوار جانتا ہوں، ضرور لے  
آؤں گا یقین سلسیل نان جو یں کہ ہر چند کھروری ہے، مزے کی مٹھی  
کھلی نہیں ہے

ہوا پر گندگی شرارت کھلا رتی ہے  
طلوع خورشید محض انگشت کی شہادت کا روپ بہروپ

برے سلسل میں لمحہ تشدید نام پوچھو نہیں، سمجھ لو، میر، کوئی نام ہی  
نہیں ہے، میں دیکھنے کے جہان میں ہوں

تخیر ادبار میں فنا، بات سوچھ پائے تو کہ سکوں  
دل کی داستاں کو سمجھ دمر ابھوک سامن چھوڑ، سامنے آ  
بو بھل احس نطق الفانہ پھٹتے جاتے ہیں  
ڈرہ ڈرہ گھٹا بدستی ہے  
پنا گھونگھٹ اٹھا، گزر  
گھومتی ندی میں تڑپ رہا ہوں

شجر حجر پھول پتیاں سنگ ریزے ننگے ہری بھری گھاس: جزو تشریح  
جذب۔ ناکس نابینا سائڈ مضبوط سینک دو ہرا گھٹ بدن سبز سر درختوں  
کی چھاؤں چرتا ہے  
خوشیاں خوشیوں میں خواب آلودگی کے ہالے میں شبیمیں ہیں  
بری نکا ہیں گھٹائیں جوڑیں  
ربان کھوپیں، رکیں، نہیں  
اجنبی بہاروں کی سہ لٹا نرگسی خجالت

# 7

## لا محنتم زمر دچمکتا اغلاق

نجل جشتہ خیال تخریب کی تمازت دکھ رہے ہیں  
 جہاں کے اوقات جشتہ جشتہ جمود آغوش میں سمٹتے ہیں  
 جشن باقی نہیں، ولادت عذاب، شیون گھنائیں اٹھتی ہیں  
 کون معصوم کی سیاحت کرے؟ مرے؟ مرنا بے وقار؛ جینا خون پینا نئی  
 ولادت سراپا مجبوری زہر خندیدگی قیامت کی دہشت امروز میں  
 دھماچو کڑی، مزا سرحدیں تعیش کی ناطقہ سرخفیف لرزش بدنوں  
 انگشت

مل لگی ہیں  
 نگاہ رکھیں! فساد فتنہ پانہ ہو پائے  
 چپ سراپہ لگی خوش بھٹی ہوئی، چادر دلوں میں پٹی سیاہ معرض نمود میں ہے  
 ہو ولادت کے تجھے صبحوں کو میری آنکھوں کی تو بڑھاتے تھے  
 آج معمول مغرب ہو گیا ہے؟ کیوں  
 شاخ کو لہو چاہیے؟ لہو چاہیے؟



سب دست سے شفق پھوٹنے کو ہے  
 موجِ شام ٹھہری رہے  
 عداوت کی ایڑیاں ناپتا دماغ آختہ عداوت  
 ضرور کچھ ارتکابِ جرمِ ضعیفی ہوگا

گلے میں صدمہ رندھا ہوا صبر، لاکھوں پاؤں کی تشنہ تاسید  
 مغز چاٹو نہیں، ابھی کچھ نہ ہو سکے گا  
 فضول ہی وجہ تسمیہ لکھ رہے ہو  
 بھرپور کے تعاقب میں تازہ شرمندگی علامت کی نور بافتدگی کا گریہ  
 درونِ خانہ غلاف تسلیم، گرچہ عدت گزرتی گم راہ کون کا بوس شوق ممکن  
 مکانیت ہرزہ گوئی گلگونئی رمق: خون کی مجہز، فسردگی قہر توڑتی موجِ موج

شفق رنگِ روح دیوار سرہ بھٹول سے گونجتا ہے  
 بدن کا اثبات ناگہاں دفن داشتہ لڑکھڑاتی جائے  
 لگن زمیں آسماں زمانہ شفق شفق: شہر کے غبی تلوے سرخ شعلہ: یہ کون  
 منہدی سجا رہا ہے؟ اداس کوچوں میں روز و شب آرزو کا جھگڑا فساد  
 پھوڑو: ہر ایک دیوار پر اُٹ لفتش، خشیت درخشیت چلتی سیندور مانگ  
 خاموشی اوڑھے: آنکھیں چمک رہی ہیں

گزرتے جاؤ  
 گزرتے جائیں؟ نہیں نہیں، میں؟ وہن شبینہ بان پو جے

ہوائیں ادراک سے چشتی برہند یوانہ سر پٹنتی ہیں  
 کوئی آزار کی تمنا نہیں نہیں، سوچتا ہوں  
 ہرگز نہیں، زباں تشنہ بے مروت  
 بھری ارادت کی بزم شاخوں کو ممتا و اوہلا تغذیہ  
 سنسناتی، ڈر جاؤں گا  
 رکافات لوح منظر نہیں، عقوبت سے روتا جائے  
 محوش منظر ہوا بدن پھول کا نپ اٹھے، سمٹتا جائے

قدیم بجرنگوشی پہل عذاب ہوتا ہے کہ سین ری کورس اندھی  
 انڈور سمٹ کرتی وسیع مشرب جیسیم غزائی بھونکتی ذوق فساد مٹھ بھینٹ  
 تشنہ رو منطقی متحد رنجورہ معصوم آدمیت سے چوری سادھے مباشرت ہی  
 کرے، نہیں، حوصلہ شکم جھریوں کی شرمندگی کو ہم بستری کا یارا نہیں  
 ہے، پھر بھی، دھڑکتے دل سے کراہ تریں شفق گنگو میں روپوش  
 دشت ہندیاں حریری ملبوس کا پس چلن استخوان آشیانہ نکلے گد زائید  
 کے سہارے سے برق و باراں کی لحظہ یلغار میں چمکتا ابلتا خون گرم گرم  
 تازہ مثالی تریاق بخوں کا نٹوں پوا محذب گلاب ہر وہ ہتھیلیوں پر بڑپتا  
 بے وضع لسلماہٹ کو کھوتا جتنا پھڑک تھرک سرد مہر

بالکل نئی تلی بات چیت ہوتی ہے  
 علتی تو اتر جہان متیاس مہید ماشی کا عین برعکس کوسوں صدیاں خموشی  
 غباکی جسم بالیس دماغ مدہوش، یاد آئے گی، مرنے والوں کی ٹیک

چمن جائے گی سمندرِ محمدی، افتخارِ زمزم و چناتاِ شامی

زمینِ بد زرخِ گزیدہ احساسِ قہرِ پابندِ پشتِ نغمہ، نہیں  
نقشِ کرہرے پاتِ نوحہ تاریکیِ دامِ بنہ دامِ آبا، انجی ہوا،  
گزرنے والا پیہا کو کے: شفیق، نچہ شفیق، بقی شفیق، آئینہ، آئینے،  
چگونگیِ شاخِ چھال پٹا، نشانِ مرقد، بہشتِ پہاوری، آگنی تریش،  
نکاہ چھٹکی، شجر کی رعنائی: مرگِ خورشیدِ حسرتِ اندام، برکتِ ماضیِ بات  
ہونٹوں پہ لفظِ بینائی رائیگاں جا رہا ہے

چمک دمک دن سفید دیوار و در پہ مخطوطِ مکتوب، گریزِ پاسا پہ رقص:  
تسمیہ شورشِ طلباءِ فروغِ عامد کرے گی  
بادیِ القلم میں ولدِ الانا، صداقتِ رجویت کا منقولِ عکس پر ہیزار  
دنِ رباسے رزقِ حلال کو کھارہے ہیں، آمادگی کا الاجنی نمائندہ

# 8

## خواہش کی جھلک بھلاہٹ کا لاوا لالہ

عامۃ الناس خاک و غول کے مجاہدے سے گزر چکے ہیں  
بدن میں رتھیں قرمز شمع سے راہیں کہ امن آراوی آشتی کا جھوم  
مجبور کے ارادے کو استقامت کی آب، تلقین سے مو کرے

لگا ہوں کے رو برو  
پھیل کر نکھرتی چلی گئی ہیں  
چہرہ جانب کلاب، عصمت، اصول، سچائی  
مٹی مٹی نے جبر تار یک سرز میں ڈھانپ لی ہے

دیکھو، آنا اس ہے بس ہزار ہا خاک و غول میں لٹھڑے ہوئے مقدس  
فلکوں کی چادر سے ہو کے گزرے ہیں، کل بھی گزریں گے  
ہائیم آباد زندگی کا مدار  
قائم، سدا رہے  
راستہ معین ہوا ہے

اُس راستے کو زعمہ لہو کا پانی دیا ہے  
دقتوں کے مرحلے اُس کی آبیاری کریں گے، ہر دم سلام بھیجیں گے

سلام اُن پر جو راستے کا مذاق رکھتے تھے  
سلام اُن پر جو خاک و خوں ہو کے راستوں پر بکھر گئے  
سلام اُن پر جو بائیں بازو کی جنگ لڑتے تھے  
سلام اُن پر جو بائیں بازو میں امن آزادی آشتی کا چراغ لے کر قدم  
بڑھاتے تھے

— اب تو اجتماعی مداخلت قہر خود مختار محاسبے کا مہیب لاوا کہ  
صدیوں سے سکوت پر لب فساواؤں کی سے، دامن بجاتے آتش فشاں  
کے سینے میں کھولنا تھا، اُبلتے فوارے کا سر گنگندہ خشکیں پھول برگ  
در برگ کھلتا بڑھتا بکھرتا، ظلمت خزاں کی صف بستہ قہر ماں کم نگہ  
تعصب لحاظ لیبرنتہ لوتھ: خوں چوستی، نمائش کو لالہ و ش امن رزم  
انصاف سے حنا بند، سبز شاداب گن فکاں گرم گرم ریشہ دواں نمو  
رونقوں کا مفلک لپیٹ لے گا، لپیٹ لے گا بلا کم و کاست آنکھیں پلکیں  
بھنویں، دہن و تن، ہونٹ ناک نتھنے، کشادہ پیشانی، گال، کانوں سے  
گوشہ لب تک ابھری گنجان سلوٹیں، زہر خندیدگی میں بھیکے خشونت آمیز  
تل: تھلہ ر کے چہرے بشرے کا رہ پلیر کا! مزدہ یسنا، محبوبوں کے مزار  
بے نور مقصدیت سے ہم کنار اذن رنگ آلودہ گفتگو سنتے سنتے بیزار  
ہو چکا ہوں، ہر ایک شے جو ہے، تموج تیز نا کردہ کار ظلموں

عدوتوں میں بی بی بی بی بی کن شرارت ہوئی، رہائی کی راہ مسدود،  
وحشی قوت سے مسئلہ قصاص ہو ہی جائے یہ کندہ ناتراش جیتے زبان  
تکاپہ زہر اگلے، حرام زارے، کیئے، خنزیر! نیک و بد کو ہڑپ کے  
جار ہے ہیں۔ کہتے ہیں: اپنا مسلک فقط زمانہ شناسی ٹھہرا ہے۔ کئے!

ابھی سیاہی کے دام چکتے ہیں

بیچ لو، بد نہادو، جو کچھ بھی بیچ سکتے ہو، بیچ لو

کل تمھاری عصمت دریدہ عصمت کی بھٹکوی بھس قبیح رستوں میں  
پھیے نقتوں سے آگ برسا تا قبر بھرا ہوا حقارت سے چند چھینٹوں  
کے پھول، شبنم، پٹتی، موہوم آریتی کا ملتفت با نچھ التفات، خورہٹ  
ن جھلجھلاہٹ سے جملہ خواب خالی خالی

☆☆☆

”سورہ“

لاہور، دوسری تیسری، مئی 1963ء

ماہ نامہ ”سانت رنگ“

کراچی، متفرق شمارے

ماہ نامہ ”شب خون“

الہ آباد، متفرق شمارے

## معنی کا خمیازہ تشدد کا صلہ، واللہ

یہ کہ صدمہ مرتبہ محتاج ہوئی، چلتی زمیں  
 بند پیمانہ شمر چکھنے کو، لذت کے مفقوش درود یو ر  
 وہی بات ہے، جو عقد ثریا کی گندمی شاخیں  
 رزتے ہوئے پیچیدہ گھنے سائے، تڑپتے ہیں  
 زباں خشک ہوئی، نطق گلو گیر ہے  
 پند ہے، آواز

پابجولاں ہے، شعاعوں میں بندھے سائے  
 سداخوں سے گزرتے ہیں  
 بخت کریم اچھتی ہوئی نظروں کے حباب آئینہ پھیلاؤ میں حرکت کا ثبات  
 تنہا، خود فکر، حساس کی شرمندہ بصیرت کا امر  
 ایک تغیر ہی کہیں، گہرے سیہ پانیوں میں کھول گیا  
 شب کے محبوب گلی کو چوں میں کیچڑ ہے  
 تنہا سے شرابور سراپہ گئی  
 آرائش محفل میں لمبوں پھونکتی  
 نظروں کی زباں بولتی ہے، لفظ سوار ت نہ ہوئے  
 ہنستے رہنے میں رہیں: معنی کا خمیازہ تشدد کا صلہ، واللہ



## چیخ ادھوری عقوبت چھینتی

کبھی سچ مچ دھول کا بادل اٹھتا ہے  
 کبھی محض گمان گزرتا ہے، پیچیدہ شاخوں سے  
 چمن چمن آنکھوں کو چھوٹا سورج  
 گردے معلق ذروں میں لپٹا، دھندلی نظر کا دھوکا  
 واہے کی تعبیر سے متے چلتے کپڑوں میں  
 اعصاب رگیدتا، خوف کی شکلیں بناتا ایڈ گراہین پو  
 شرمندہ تیغ، سہاذا نقہ!  
 جینا بھیا تک خوابوں میں ڈھلتا، آخری مرحلے پر  
 دم گھٹنے کا عالم، چیخ ادھوری عقوبت چھینتی  
 نامعلوم حقیقتیں جال بچھاتی ہیں  
 کہیے، خیر تو ہے... ماحول دار! ہمیں شوقیہ فکر کی لذتیں ہیں  
 جنہیں کلمہ خیر کی خمتیں چاہیں، لے لیں؛ لیلائیں لب بستہ  
 سر پہوڑائے ظلم کی تیغوں کے سائے میں، ادنیٰ رکھیں تو  
 یہ بھی خوب رہی مینڈے رانجھناں دو، مینڈے رانجھناں دو،  
 مینڈے رانجھناں دو

## چومتا پانی، پانی پانی

پھٹتے ارادے یقیں مصیبت پاؤں دھلے  
چشمہ کہ ہوٹ شبیہ عذاب میسر رات، نوکھا سحر ہو جائے گا  
میسے کنول کے پھول ڈبوتا لپٹ لپٹ کر چومتا پانی، پانی پانی  
ندامت سے مغلوب خرابی: منہ و جزر موجود طبیعت کا تخریب تماشا  
مر، جمع آٹکھوں سے او جھل چھوٹی بہاتی بے ترتیب، عذاب ہے  
ہری بھری بے چارگی، کیسے؟ عکس شبہت پنگھڑیوں کا  
وہ جو ارادے کی ترکیب نہیں پاسکتا، لرز رہا ہے  
پھول تشد خوف میں غرق ڈوب، بھرتی پتیاں  
کینچی اترے تو بات بنے، میں کہ دوں؟ کر گزروں؟  
اعصاب تشنج پھیلتی بے رخ باتوں کی تردید قیامت، کر بھی چکو  
یرت و شہدائے سایہ سستا پھیلتا سر پہن بھگتے قدموں کی لو پر جل بھن رکھ ہو  
شعہ حرکت ریزہ کی ہڈی سے مغز کے حکم سد سک چوٹا  
دن پاسنے کی غزش کرے، کر ہی لے، مجبوری آلتی ہے  
چوگرد کی گردش راکھ قرینے کی یک جانی تمثیل بظاہر کی تائید میں رکھتی ہے  
الکلیاں، الکلیاں باتیں، باتیں، پسینا، پسینا  
باقی باقی

اور بے چارگی  
تا ہم تو بہ تیغِ ترکِ فُلِ شہرے  
قولِ قیامت آنے کے جتن کرے، تقریبِ تماشاؤں ہونڈے  
چھپی رہے اڑپے، تڑپائے

## دہر کے ہیشیتی شیشیتی سحر کا پردہ

کاٹھ کیاڑ پہاڑ سے دھندوں میں دھشتوں کی معذوریوں ہیں  
 دس آٹا فانا کل محتاط سلیقوں پر، تعظیسی بندشوں کی جبریتوں سے متشد دی  
 آزاد یوں کا متقاضی ہے  
 ہر چند حقیقتوں کی متجاور یور شیس واہموں کی تقلید سے رُگردانیوں، بد عنوانیوں میں  
 بے دم ہوتی، از خود ٹوٹتی، نا معلوم نقاب کی پردہ پوشیاں کھینچ اٹارتی ہیں  
 پھر کشف عذاب کدورتیں میں کشاف تیں چھوٹنی چاہیں  
 کچھ بھی تو ہوتا نہیں  
 بے کیف زمانے کی زحمتیں ظلم روا رکھتی ہیں  
 زخموں کو صبر سے سہتے ہی بنتی ہے  
 نم ناک من ظر میں پوست لب و رخسار کے دھند لے دھبوں میں  
 جو خوف لرز نے لگتا ہے، تحلیل ہی کر کے چھوڑتا ہے  
 اس عہد کے رخنوں میں پتے اراووں کو  
 جنہیں چھوڑنے کی عافیت کو پیوستگی کے ارمان اُجاڑتے رہتے ہیں  
 موضوع ادراک خلا سے بھی نازک نوک مڑہ پر بے تقصیر خطاؤں کے خالی جملے  
 دیکھنے ہی سے تعلق رکھتے ہیں، لا چار کہ جن کو نطق سے ادنا و ناقص  
 رابطہ رکھنے کی توفیق نہیں!

اس گونجے بہرے کی غوں غاں کو، اپنے معان پہناتے کی استعداد نہیں ہے، لیکن  
 دل کے حساب سے، جیسے بھی چاہیں نبھاتے ہیں، ان منزلوں کو  
 تحریص جنہیں ہر طور ہماری شہرگ سے پیوستہ دیکھنا چاہتی ہے  
 خواہشیں اتنا ہی چاہتی ہیں کہ لوٹ کھسوٹ کے جبر تشدد و قہر کی راہیں  
 دائمی سرِ سجدہ ہیں

نا چیز کی ٹھوکریں دہر کے سیٹی سیٹی سحر کا پردہ چاک کریں  
 درہ ندگی خود ایمان کی زست خیز بنے  
 نادریدہ جکڑتے پھندوں کے

زمرہ ریشوں کو

، اپنی حقیقت سے نابود ہلاک فانی لذات کریں  
 ناشاد سہی لا چار نہ ہو، اک دنیا پھر آباد کریں

## وصلِ نفی کے قرب و جوار میں

سو قسموں کی قطعِ ابرید کے بعد شقاوتوں سے آمیختہ غیبتوں کی تائیدوں و سہارے  
 لائیں اسطوری بکارتوں کی تصحیحوں کے اندر چیتھڑوں میں پڑے  
 منہ سی خفت ایک شفق سی لال بھبھو کا عقیدتیں، ان متمول  
 لفظوں کی تشنہ شیشکلیوں میں قید، زبان کا ذائقہ جس کے لیے

کوئی اسمِ صفت موجود نہ ہو

کسی طور سے لذتی نعمتوں کا کفران کرے۔ بطلان میں بھی تو  
 چاہے کتنا ہی مبہم کیوں نہ ہو، ہر حال میں، کھڑے شعور کی باہموں، رکشائیں  
 کروٹیں لیتی ہیں

اعصاب، تنگیوں کے ہجانی شکنجوں میں ٹوٹے ٹوٹے

بندگی کی بے باکیوں والی غنودگیوں میں

دم توڑتے ہیں، مغلوب حیا کا سمندر ٹھٹھیں مارتا ہے

وہ پھول کہ جن کے بطعوں میں

تو زائیدگی خلوتیں پاتی ہے، کچھ ایسے نشان بھی چھوڑتے ہیں

جنہیں سوجوں کے بوسے نکھارتے ہیں وارثی میں

سب بندشوں کی پس پائیوں کے نقش قدم بھی صفرِ ہستی سے مٹتے ہیں

صحرائیں کی ماحدودِ دوق و دوق تنہائی میں چشمہ زم زم پھوٹتا ہے

اک شور ساعیوں کو جھنجھوڑے بغیر خلل اندازیاں کرنے لگتا ہے  
ریڑھ کی ہڈی سے پیروں کی پوروں تک احکام چنختے لگتے ہیں  
سر، حجلہ، خواب سے جاگتا ہے

دن اپنی مہارتوں کی فرمائشوں سے شرمندگیوں کے دریچوں سے جھانکنے لگتا ہے  
خواہشوں، وعدوں، آرزوؤں کو وصل نفی کے قرب و جوار میں چھوڑ آتا ہے



## ایک چھپتا لمس

سارے جہان میں خوشیاں بکھری پڑی ہیں  
 وحشی حقیقتیں سُرمئی حاشیوں کو پھیلائے خوابوں میں غافل اونگھ رہی ہیں  
 پھول پہ اوس کی بوندیں لرز لرز کرا چھپی ہی لگتی ہیں  
 روحوں میں ڈوٹی کرنوں کے دور دراز کے مراکز، انگڑائیاں لیتے  
 موتی نچھاور کرتے آنکھوں میں  
 بچوں کے ایسی ٹھنکی باندھ کے، اُن جانے دھین سے تکتے، بے سندھ،  
 وہ جو نری پُری غفلت بھی نہ ہو  
 دیکھو تو، نئی نویلی بیاہتا لڑکی آپ ہی آپ لجاتی ہے، پانی رنگ بدلتا ہے  
 کوئی سن بھی نہیں سکتا اُس گیت کو جو دل سے ابھرتا ہے  
 مہبوت کشاکش جس کے گلے کو گھونٹتی ہے، بے کار  
 ابھی تو دیر ہے، ٹھہرو، یہ گلزار، روز کے روز، طلوع ہوتے،  
 مخصوص کنوارے بچوں سے بھر جائے گا  
 پھر یہ جٹکھٹا کیسا ہے؟ کیا خواہشوں کی تشہیر میں کوئی بشارت  
 ایسی بشارت باقی نہیں ہے  
 یہ بھی ہمارے زمانے کی طفل تسلیوں میں شامل ہے، اچانک رک جانا،  
 انھیں غور سے دیکھنا

جن کی شہادت اجنبی لگتی ہو، بس اتنا ہی!  
 ایک چھپلتا لیس، بھئی آگے بھی تو جانا ہوتا ہے، مقتل میں  
 شکووں، کدورتوں، رنجشوں کی مصلوب لگن خوں چاٹتی ہے، دل بھرتا ہے  
 بھراؤنا ہے، سانس کی پیہم نادراری کی ناقص لا محدود شکستیں کچھ ایسی ہیں،  
 نہیں دم میں دم لائے برکتوں کی تدوین کا!  
 سب چیزوں کی ثابت و سالم عمدہ منظم ہیکٹوں ہی میں رخنہ پڑے، تو خوشیاں  
 فساد سے کندھ ملائے رخنوں کے خواب میں آ جاتی ہیں  
 کوئی اپنے لیے، جسے یوں برباد نہ ہونا ہو، کس شے کو  
 کون سے نام کے خواب میں ڈھونڈے، اللہ

## زیست کا گڑا ملہ

اے خوش بخت کہ امریکا نے  
 آداب سفارت کی بحالی کا ارادہ باندھا  
 دیت نام ایک نئے دور میں داخل ہوگا  
 صنعت و حرفت دلچسپ کی فراوانی میں  
 کوئی تکت ہے تو بس اتنی کہ  
 الفاظ کی ناداری ہے!  
 وہ زباں — جس میں فرہنسیسی جواں  
 ”ہیٹاؤ، ہو چی من، وہو چی من، وہو چی من“ گاتے  
 مارے عام کے لیے قبلہ اُمید بنے  
 منہ لگی شیریں دہن چھٹتی ہیں  
 ادب کر بھی کہ پٹھتی ہے کیسی فراوانی؟  
 کہ حلقوم تو حلقوم ہے: پابندی میں پاگل سا جگاڑ  
 امریکی سینک اُن کے لب و لہجہ و لیرنکس کی ہر بافت کو گھیس کرنا ہے  
 شیر بکری کے نئے گھاٹ کے دو ارے، آ رہے  
 دولت آؤر کے بیہانہ طلسمات نے ڈیرے ڈالے  
 ہم تکی دست تو پہنچے ہی سے تھے، دیکھیے، مشروم فشن

شیر و شکر ہوتی زبانوں کا بطن، قربت والا چارمی کا لنگو، کچرا  
 ٹاسک ویسٹ میں تبدیل کیے دیتی ہے۔ تاحہ نگہ زیست کا گور املبہ  
 — ہیر و شیم کے دم عیسیٰ کا ہر لحظہ نیا کن فیکوں!  
 پھول کھلے، تازہ زیاں۔ دید کے فٹ پاتھوں پہ آجائے سرکار، ادھر دیکھیے  
 یہ کون جواں، رقص میں گلناری گلنار، ترڑ، ڈر۔

## باطن کی وحشت

مسزسا، مانکا کی آنکھیں تو کچے ہیں  
ہت تیرے کی! وہ نکل ہی گیا موت کے فیصلے سے  
یہ مارا!

پہنا ہوا سمندر کی ٹہنی رسائی کا منظر  
خدا و ما کا جلا جل

مسزسا، مانکا کا جسم برہنہ  
ہمارے لیے اس میں کچھ بھی پسند یہاں نظر نہیں  
جسم ہی جسم

خوب ظہور شعاعوں کی لپٹوں کے بوجھل ہوا  
ہر سے تن بدن کی برا بیختہ، موج در موج  
پہنائیوں سے چشتی ہوئی، گدگداتی ہے  
جیسے ہمارے جہاں میں بدن ہی بدن کا تلاء ذہے  
باطن کی وحشت نہیں

یہ اعصاب شکنی کا سفاک مجھ  
راویں کی تصدیق کو منہدم کرنے والی  
مڈتے گھمڈتے عذابوں کا ہڈیاں آشوب دفن ہوا چہتا ہے۔

ورق سادہ: آگاہی ہم دگر سے تہی دست!

جہاں، جاں جاناں، بدن کا کرشمہ نہیں ہے: فرائڈ سے پوچھو

کہ دائم فراق اشتہائے بدن ہے

وصل اس گھڑی ہے کہ جب دیدہ و دل کو روح و بدن کا تموج شرابور کر دے

علاوہ ازیں بائیس رائیں ہیں، گردن کو تکتے پُر سرار پستان ہیں

یہ سبھی گوشت کے لوتھڑے ہیں

رہیں اس کی، یعنی مسز سالامانکا کی آنکھیں

خداوند، ٹو جانتا ہے

مسز سالامانکا کی آنکھوں میں رونق، چمک، چلنیا ہٹ نہیں

ایک دم مُردہ پتھر یلا پن ہے'

# سافار آن لائن کتب

## PDF BOOK COMPANY



Muhammad Hushain Syahi

0305-6406067

Sidrah Tahir

0334-0120121

Muhammad Saqib Riyaz

0344-7227224



## خالص معجزہ

خالص معجزے  
 ایک گونہ بے اعتنائی سے  
 رونا ہوتے ہیں  
 بس اوقات پتا ہی نہیں چلتا  
 کسی مرحلے پر  
 حمہاری آنکھوں سے جھلکتی شکوہوں بھری اکتاہٹ سے  
 اچانک افق تھمکے لگتا ہے: دلوں کی دوریاں سمیٹتے ہوئے  
 آواز آتی ہے، لگتا ہے، نماوا آیا ہے...  
 سمندر کا نہیں، بے مائیگی کا  
 جاناں، دال دیال سے روکھی سوکھی کھانا لہتا لگتا ہے  
 آنکھ کے گوشے سے آنکھ کا گوشہ ملا کر، سدھ بدھ کھونا لہتا لگتا ہے  
 ہر اک چیز سے غافل ہو کر پڑے پڑے رہ جانا لہتا لگتا ہے  
 سبھی کچھ لہتا لگتا ہے، جری ہرکت سے  
 سن جاناں، سب لہتا ہے: بھائی لوگ خبر نہیں کیا کہوت ہیں  
 مافوق الفطرتی شیطانی شیطانی شیطانی بھیسمک بھوں  
 ہلمو یاہ سخ سخ واہ واہ، لہتا لہتا ہوا ہے ریو

## Cover Painting:

## Amerika VI (South Bronx) by Tim Rollins and KOS

Pages from the novel Amerika, written by the Czech writer Franz Kafka in 1927, form the background to this work. Superimposed on the text are various images, including the initials HB which stand for Howard Beach in Queens, New York, the site of a fatal racial attack. The golden horns come from a scene in Kafka's story and are embroiled in a violent struggle. The design was conceived through preparatory drawings and then painted directly on top of the grid. The work comes from a series of 12 paintings based on Kafka's novel. Rollins, an artist and teacher, formed his collaborative group KOS (Kids of Survival) in 1982 with high-school students from the South Bronx, an area of New York known for its high crime rate and poverty. Books provide the background, both literally and figuratively, for their work. Other works have been inspired by Lewis Carroll's Alice in Wonderland and Herman Melville's American Classic, Moby Dick.

قدیم بئجر خطاطی : صادقین







Saqi Arbab e Zauq